GUY RACHET LA TRAGEDIE GRECQUE Copyright, Payot, Paris, 1973
Toate drepturile asupra prejentei ediţii sint rezervate editurii UNIVERS

Guy Rachet
TRAGEDIA GREACĂ

2002

Traducere de
CRISTIAN UNTEANU
Bucureşti, 1980
EDITURA UNIVERS

PROLOG

CONSIDERAŢII INACTUALE ŞI ACTUALE

OARE IN CE MOD un om al secolului XX poate aborda tragedia greacă ? Oare cum se mai poate simţi el implicat în problemele pe care aceasta le ridică ? In cele din urmă, tragedia greacă rămîne oare numai o simplă curiozitate de erudit sau ne apare drept o realizare eternă, ca o fiinţă veşnic vie, o operă care ne mai implică încă în calitatea noastră de oameni ? Iată întrebări pe care trebuie să ţi le pui la începutul unui studiu consacrat tragediei greceşti. Desigur, supravieţuirea ei timp de douăzeci şi patru de secole — vom mai reveni asupra acestei idei — ar putea apare ca un răspuns pozitiv. Dar operele, sau mai bine spus cîteva opere ale unor scriitori decadenţi minori ai antichităţii, elucubraţiile acestor amatori de obscuritate, ale acestor echilibriști ai poeziei, maeştri neînsemnaţi şi sterili care voiau cu orice preţ să inoveze, ale acestor Licofroni — contemporani nu întîmplător cu nişte Zoili şi cu alţi critici detractori ai lui Homer — şi ai propriilor lor „clasici" — nel-au parvenit ca o mărturie a neputinţei epocilor de decadenţă. La această întrebare răspund că atît timp cît vor exista „oameni liberi" în concepţia dată de Barres acestui cul-vînt, individualităţi afirmate în contrast cu influenţa Statelor şi a colectivităţilor, atît timp cît va exista o voce care să se ridice împotriva tiraniilor care strivesc omul, tragedia greacă va rămîne vie şi va continua să găsească în noi motivaţia acestei supravieţuiri. Iar atunci cînd ultimul om liber va dispare, tragediei greceşti nul-i va mai rămîne decît să moară.

Dar, înainte de a demonstra lucrurile afirmate — şi o mare parte a cărţii nu va avea alt scop — mi se pare util să examinăm dacă se poate da o definiţie a tragediei greceşti, a tragediei, fără a medita încă asupra esenţei sale despre care se va vorbi în primul capitol al acestui studiu. Să ne punem însă de acord, de la bun început, asupra termenului de „definiţie" : este un joc van al minţii de a pretinde să înglobezi un întreg ansamblu complex de idei, de fapte sau de elemente disparate, în cîteva fraze bine formulate numite definiţie. Să încercăm mai degrabă a găsi o linie de forţă care trebuie să apară ca ideea dominantă ■— sau ca una din ideile dominante — ale acestui fenomen care este tragedia greacă, „manifestarea cea mai profundă a geniului elen", după Nietzsche.

Ulrich von Wilamowitzl-Moeliendorf a definit tragedia greacă drept „un fragment, complet în sine, al legendei eroice, tratat poetic în genul sublim, destinat a fi reprezentat, ca parte integrantă a cultului public, în sanctuarul lui Dionysos, de către un cor de cetăţeni atel-nieni şi de către doi sau trei actori" . Avem aici programul unei cărţi despre tragedia greacă, dar îi lipseşte orice entuziasm, tocmai acel entuziasm dionysiac, al instinctului dionysiac care, unit cu ţîşnirea spiritului apoll-linic, îi apare lui Nietzsche drept origine şi esenţă ale tragediei greceşti. în acest spirit, vom prefera celebra definiţie a lui Aristotel pentru care „tragedia este imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părţile ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, ci nu povestită, şi care, stîrnind mila şi frica, săvîrşeşte curăţirea acestor patimi" [2].

In această definiţie începem să întrevedem un aspect al spiritului tragediei, acţiune *(praxis)* care dă

naştere milei şi spaimei în sufletul spectatorului. Să nu ne înşelăm însă, este vorba aici doar despre unul singur dintre mecanismele tragicului şi atunci cînd se pleacă de la un a *priori* filozofic, meditaţia asupra unei asemenea concepţii

[1] Euripide, *Heracles.* Vezi bibliografia.

[2] Aristotel, *Poetica,* VI, 1449, b, p. 157.

poate duce la o considerare negativă şi complet opusă spiritului grec, creator al tragediei. Acesta este cazul lui Schopenhauer. Pentru el, partea înspăimîntătoare a vieţii, nefericirea umanităţii, atotputernicia hazardului şi a greşelii, înfrîngerea celui drept înfăţişate nouă în tragedie, duc la devierea voinţei noastre de viaţă : „Ceea ce dă tragicului, oricare ar fi forma sa, elanul specific către sublim — conchide filozoful — este relevarea ideii că lumea, viaţa, sînt incapabile de a ne procura vreo satisfacţie reală şi prin urmare sînt nedemne de dragostea noastră ; aceasta este esenţa spiritului tragic ; el este deci drumul resemnării" [3]. Este adevărat că, imediat după aceea, Schopenhauer recunoaşte că este foarte greu de găsit acest spirit de resemnare exprimîndul-se sau reiel-şind în mod direct din tragedia antică. Lucru foarte firesc ! Acest spirit de resemnare, atît de străin fiinţei active şi întreprinzătoare a grecului antic, nu este decît rezultatul viziunii spiritului resemnat propriu lui Schopenhauer însuşi şi voinţei sale de nel-trăire, denunţate atît de vehement de Nietzsche.

Concepţia lui Schopenhauer este impregnată de ideea că esenţa tragicului constă în sentimentul de slăbiciune pe care omul îl încearcă în faţa fatalităţii ce apasă asupra destinului său. Nu fiindcă fatalitatea ar lipsi din toate tragediile şi nici pentru că omul nl-ar avea adesea, prea adesea, sentimentul propriei sale slăbiciuni, dar toate acestea nu constituie decît un aspect al fenomenului tragic. A pretinde să reduci esenţa tragicului la o formulă pare ceva dogmatic şi duce la o viziune parţială şi eronată. Werner Jaeger a înţeles bine acest lucru atunci cînd afirmă că „dacă încercăm să dăm un răspuns plauzibil întrebării : ce înseamnă elementul tragic al unei tragedii ?, acest răspuns ar fi diferit pentru fiecare din marii dramaturgi"[4]. Putem merge şi mai departe, afirl-mînd că, pe de o parte, nu există doar unul, ci mai multe elemente tragice şi că, pe de altă parte, pot fi identificate mai multe elemente tragice în piesele unuia şi aceluiaşi autor. l-

[3] Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* Paris, 1943, voi. III, p. 244—245.

[4] W. Jaeger, *Paideia,* p. 296, v. bibliografia.

Acest prolog nu încearcă să formuleze o definiţie sau un punct de vedere special asupra tragicului, dar ţin să subliniez aici ceea ce mi se pare fundamental şi esenţial, în măsura în care această linie de forţă, mai bine spus acest suflu profund animă şi pătrunde întreaga tragedie antică : mă refer la sentimentul măreţiei individului care se ridică „puternic şi singur" împotriva unor forţe de distrugere care par a fi — şi adesea chiar şi sînt — zeii sau destinul dar care, în realitate, nu sînt altceva decît puterile colective incarnate întrl-un Stat care, din momentul constituirii sale, a tins, indiferent de forma sa, oligarhică sau democratică, să devină un Stat tiran. Din cîte ştiu, Max Pohlenz [5] a fost unul dintre primii care au subliniat acest aspect şi au afirmat că înfruntarea tragică sl-a născut din antinomia existentă între individ, om şi membrul-cetăţean al Statului pe de o parte şi Stat pe de altă parte, „cel mai rece dintre monştrii reci" cum îl califică undeva Nietzche.

Departe de mine gîndul de a nega importanţa religiei în tragedia greacă, dimpotrivă chiar : dar nu trebuie uitat că Statul, adică Cetatea antică, este o încarnare cu caracter religios, iar una din dramele sufletului poetului tragic constă tocmai în puterea sentimentului său religios ba chiar mai mult, a pietăţii sale, confruntată şi înfruntată cu zeii Cetăţii, cu zeul în care se afirmă tocmai acest sentiment religios.

Reiese astfel că trăsătura dominantă a tragediei apare în această dualitate individl-forţe colective, Stat, credinţe religioase impuse de o societate anume indivizilor care fac parte din ea. Iar în această luptă, care este întrl-o anumită măsură esenţa tragediei, se întîmplă ca Statul, forţele oarbe, să învingă : aşa se petrec lucrurile în *Prol-meteu încătuşat* de Eschil sau în *Edipl-rege* de Sofocle ; se poate întîmplă însă şi invers, omul, eroul, ieşind atunci învingător din luptă : acesta este finalul *Orestiei* lui Eschil, din *Filoctet* de Sofocle şi acela din *Edip la Col-lonos.* Dar, fie că învinge, fie că este învins, omul iese

[5] M. Pohlenz, *Die Griechische Tragddie (Tragedia greacă)* v. bibliografia.

întotdeauna înălţat şi înnobilat din această luptă, mai ales atunci cînd moare.
Trebuie totuşi evitată o confuzie care se produce adesea mult prea uşor datorită faptului că există tendinţa de a se proiecta pe' fundalul sufletului antic propriul nostru *eu* cu concepţiile moştenite de la peste o mie de ani de creştinism şi cîteva secole de raţionalism : această luptă aprigă a individului tragic nu se poate transforma întrl-o simplă luptă împotriva zeilor sau a religiei. Tragicii greci, chiar şi Euripide, nu se pot compara, nu pot fi comparaţi cu nişte simpli liberl-gînditori impregnaţi de Voll-taîre, nici cu nişte atei care ar fi scăpat de apoplexie în urma ingerării corespondenţei între Marx şi Engels. Un profund sentiment religios îi domină în măsuri diferite şi fiecare dintre cei trei mari tragici îl exprimă în funcţie de temperamentul său şi de influenţele pe care lel-a suferit; este de altfel necesar să ne convingem aici că sentimentul religios al omului antic era trăit întrl-un mod diferit de acela al omului creştin. Tocmai fiindcă Euripide este considerat ca un liberl-cugetător modern sau, în cel mai rău caz, ca un om cu o credinţă călduţă, asemeni unui burghez din perioada Restauraţiei, ne scapă toate mecanismele profunde ale conştiinţei sale şi astfel *Bacantele,* piesă scrisă la sfîrşitul vieţii, ne surprinde şi epuizează perspicacitatea criticilor noştri. Cum nu erau nici sofiştii, nici Euripide nu era un liberl-cugetător după moda timpului nostru şi ar trebui săl-ţi făureşti un suflet antic pentru a înţelege ceea ce unul din psihanaliştii noştri moderni ar numi, în jargonul propriu, „motivările" euripidiene... dar cine oare, în epoca noastră de delir cosmic, în epoca noastră în care domneşte desenul animat şi educaţia pasivă denumită audiol-vizuală, cine oare ar vrea, cine oare ar putea, ar îndrăzni săl-şi făurească un suflet antic ? Dar atunci cum trebuie citite marile tragedii ?

LECTURA TRAGICILOR

Atunci cînd discutăm despre tragedia greacă este util, să avem mai întîi de toate conştiinţa acută a lacunelor

noastre. Acestea se înscriu pe două planuri diferite, cantitativ şi calitativ. Cantitativ, Eschil a scris între şaptezeci şi nouăzeci de tragedii : ni sl-au păstrat şapte. Sol-focle a scris o sută douăzeci şi trei, poate chiar o sută treizeci de piese : mai citim astăzi doar şapte, iar papirologia a reconstituit una din dramele sale satirice.; în sfîrşit, din cele nouăzeci şi două de piese atribuite lui Euripide, un şir de întîmplări norocoase nel-a păstrat optsprezece, autenticitatea uneia dintre ele, *Rhesos,* fiind contestată, plus o dramă satirică. Nu dispunem deci decît de o slabă mostră din operele marilor poeţi tragici ; în ceea ce priveşte poeţii minori, oricît de numeroşi au fost şi oricît de vastă lel-ar fi fost opera, nu nel-au mai rămas decît numele, titlurile operelor şi cîteva biete fragmente !
Lacunele pe plan calitativ sînt poate şi mai grave. Deja, cea mai mare parte a cititorilor moderni citesc piesele antice în traducere şi toată lumea ştie cît pierde pcţezia atunci cînd îmbracă o haină străină. Dar aceasta nu este tot, căci tragediile erau sortite să fie jucate, cînl-tate şi dansate ! Un întreg ritm poetic ale cărui nuanţe scapă pînă şi elenistului care nu percepe, decît o limbă restituită, căreia, în fond, nul-i cunoaştem detaliile de pronunţie şi de tonalitate — ceea ce constituie una din frumuseţile limbilor — toate melodiile care însoţeau fragmentele cîntate în moduri diferite, toată coregrafia care regiza evoluţia corului în *orchestra* — toate acestea lipsesc din spectacolul măreţ şi maiestuos constituit de reprezentarea, pe vremuri, a unei tragedii greceşti.
Mai avem deci numai cîteva din libretele acestor creaţii complexe, dar nişte librete geniale. Căci tragedia greacă nu trebuie considerată asemeni unei opere moderne : pe cînd în acestea din urmă domină muzica, libretul nefiind decît suportul creaţiei muzicale, în cadrul tragediei aceste valori sînt inversate şi dacă nu se poate spune că muzica este suportul poeziei, aceasta se desfăşoară în toată mîndra ei libertate, iar elementele melodice nu intervin decît pentru a susţine ritmul poetic : muzica nu este aici decît slujitoarea poeziei.
Dar atunci, cum trebuie oare abordaţi autorii tragici ? Se pare că dacă nu sîntem bine pregătiţi pentru a primi marele şoc al poeziei tragice, aceasta ne va.l-s.trâl-

bate sufletul fără al-l zgudui... Dar ce spun eu ! fără ca sufletul săl-şi dea măcar seama ! Henri Weil şi alţii au spus că trebuie săl-ţi creezi un suflet antic, foarte antic pentru al-l putea înţelege pe Eschil.

Posibil, dar aceasta înseamnă săl-i ceri prea mult cititorului, căci, plecînd de la acest principiu, ar trebui să ai — dacă mă pot exprima astfel — un suflet de cameleon pentru a putea gusta capodoperele lăsate moştenire nouă de fiecare dintre marile civilizaţii. Totuşi, o anume pregătire, o anume adaptare a spiritului sînt necesare înainte de a deschide unul dintre volumele în care stă închis, cuminte, întreg avîntul unui Eschil, tot universul de pasiuni al unui Euripide.

Fără îndoială, ml-aş putea limita aici la a oferi cîteva din acele docte sfaturi pe care, pe vremuri, le ascultam cu modestie dar pe care mai apoi ne grăbeam să le dăm uitării, exact ca şi astăzi cînd moda cere să iei poziţie contrară faţă de ceea ce ţi se spune. Dar cine oare nu ştie că sfaturile sînt bune doar pentru cel care le dă ? Trebuie oare să începi prin al-l citi pe Sofocle care pare să se conformeze cel mai bine acelei imagini asupra tragediei pe care francezii şil-au formatl-o în urma lecturii iui Corneille şi Racine ? sau prin lectura lui Euripide care inaugurează ceea ce se poate numi — de altfel întrl-un mod peiorativ — drama burgheză, Nietzsche pre^l-cizînd că Euripide introduce în scenă „mediocritatea burgheză"... şi rămîne modelul dramei moderne ? Sau, în sfîrşit, este oare preferabil să urmăm ordinea cronologică, începînd cu primele piese ale lui Eschil şi sfîrşind cu *Bacantele* şi *Edip la Colonos ?*

în fapt, nu poate exista o metodă şi fiecare este liber săl-şi aleagă calea care corespunde temperamentului său. Dar pentru al-ţi alege calea trebuie să ştii să găseşti drumurile gata umblate sau să ştii săl-ţi deschizi singur unul. Pentru cine vrea să intre întrl-un labirint şi să mai şi iasă, este necesar, de cînd Tezeu însuşi il-a demonstrat utilitatea, un fir lung asemeni aceluia cu carel-l înzestrase ingeniozitatea unei fete a lui Minos. Am dori ca această carte să reprezinte tocmai un fel de fir al Ariadnei pentru cel care ar dori să pătrundă în profundul labirint care este tragedia greacă.

SENTIMENTUL TRAGICULUI LA GRECI

„Moartea este cel mai semnificativ şi mai profund eveniment al vieţiii ; ea îl ridică pe ultimul dintre muritori deasupra rutinei obişnuite şi a platitudinii ; numai ea pune, în profunzime, problema sensului vieţii".
(N. BERDIAEFF, De *la destination de l'homme,* 1935, p. 323).

CE ESTE TRAGICUL?

DIN PUNCTUL de vedere al unei metode corecte, aceasta pare a fi prima întrebare pe care trebuie să nel-o punem, iar răspunsul nu este atît de simplu cum ar părea la prima vedere.

De obicei se spune că esenţa tragicului constă în lupta inutilă dusă de om, fiinţă slabă şi vremelnică, împotriva Destinului, împotriva destinului său care îl domină, îl striveşte. Întunecata Fatalitate *(Ananke)* împreună cu neîndurata Soartă *(Moira)* se arată a fi mecanismul profund al dramei şi însăşi puterea ei în faţa mediocrităţii omului constituie esenţa tragicului. Pr. Festugiere nu face decît o variaţiune pe această temă atunci cînd afirmă că sensul tragic al vieţii constă în unirea a două elemente : pe de o parte nenorocirile omeneşti şi pe de altă parte credinţa că ele sînt datorate unor puteri supranaturale ale căror hotărîri sînt de neînţeles pentru neînsemnata gîză omenească ce „se simte strivită sub greutatea unei fatalităţi nemiloase al cărei sens va încerca în zadar săl-l înţeleagă" [1]. O asemenea viziune nu este deloc greşită şi Pr. Festugiere, cu pătrunderea şi cu ardoarea sa, ştie să tragă concluzii interesante. întrl-adevăr, creştinismul, prin concepţia sa clară despre răscumpărare şi liberul arbitru, a răpit tragediilor noastre clasice marele fundament al tragicului care e neputinţa

[1] Festugiere, p. II, v. bibliografia.

de a înţelege soarta omului. Puse în raport cu această măreaţă dramă cu consecinţe metafizice, motivaţiile dramei burgheze reprezentate de onoare sau dragoste, apar ca o simplă vorbărie, determinîndul-l pe Pr. Festugiere să susţină sus şi tare că pe lume nu există decît o singură tragedie, cea greacă, ilustrată de Eschil, Sofocle, Eul-ripide.

Totuşi complexitatea forţelor aflate în conflict, aşa cum le putem vedea în cele treizeci şi două de tragedii rămase, depăşeşte cu mult o schemă atît de simplificată încît nu poate lămuri pe deplin nici măcar tragediile lui Eschil în care importanţa destinului este recunoscută de toţi cercetătorii. Bruno Snell[2] a pus foarte bine în evidenţă, întrl-o magistrală analiză, această libertate de alegere a eroului eschilian. Nesilit de nimeni, Prometeu devine binefăcătorul omenirii şi i se opune lui Zeus ; tot nesilit de nimeni Xerxes se hotărăşte să atace Grecia ; perfect conştientă de ceea ce face, Clitemnestra îl ucide pe Agamemnon, iar, la urma urmei, Oreste putea foarte bine să nu ascutle de porunca lui Apolo şi să nu răzbune moartea tatălui său. în *Orestia* lui Eschil, Soarta *(Moira)* însăşi apare ca o divinitate dreaptă şi răzbunătoare, aşa cum liasă să se înţeleagă acest pasaj al corului din *Agamemnon* (v. 1535—1536) : *„Destinul ce pedeapsă nouă vrea să dea / Pe pietre noi dreptatea îşi ascute".*

Această libertate a alegerii este încă şi mai evidentă la Sofocle şi nul-l voi da drept exemplu decît pe Edip. în *Edipl-rege* el are pe deplin libertatea alegerii : nici temerile Iocastei care presimte sfîrşitul, nici avertismentele lui Tiresias nu îi slăbesc dorinţa de a descoperi pe ucigaşul lui Laios ; aşa cum foarte bine subliniază E, Dodds, nu Destinul sau zeii sînt cauzele nenorocirii sale, ci voinţa şi curajul lui, lealitatea sa faţă de tebani, respectul său faţă de adevăr şi dreptate [3].

[2] B. Snell, *Aischylos (Eschil),* v. bibliografia.

[3] E. R. Dodds, *On misunderstanding to Oedipus rex (Asupra interpretării greşite a piesei „Oedipus rex"),* Greece Rome, Oxford, XIII, 1966, pp. 37—39. Poziţia contrară apare în lucrarea lui T. Gould, *The innocence of Oedipus. The philosopher on Oedipus the King. (Nevinovăţia lui Edip. Filozoful despre Regele Edip)* Arion, IV, 1965 şi V, 1966.

Cu siguranţă, unul dintre resorturile tragicului este folosirea acestei libertăţi care duce la nenorocire. Eroul tragic se găseşte în faţa necesităţii de a acţiona el însuşi sau de a se supune unei acţiuni, şi tocmai din contrastul permanent între cei care acţionează şi cei care se supun se naşte emoţia tragică, fapt bine sesizat de Snell. Acţiunea este strîns legată de voinţă care, la rîndul ei, nu se poate exprima decît în libertate. Dar personajul care acţionează este şi cel care suferă consecinţele propriei sale acţiuni : aici apare un nou aspect al tragicului, pasiunea. Suferinţa fizică şi morală ocupă un loc esenţial în crearea emoţiei tragice.

Punctul central al acţiunii tragice, cel care face ca fericirea să se transforme în nenorocire este, aşa cum foarte bine a văzut Aristotel, cu marea putere de pătrundere a gîndirii sale, greşeala, o greşeală gravă a eroului. Această greşeală, *hamartia,* este definită tot de Aristotel drept o eroare (în raport cu estimările noastre), însă lipsită de rea intenţie[4]. De altfel, Bremer, în studiul său asupra noţiunii de greşeală tragică [5], reţine tocmai acest sens — de greşeală, de confuzie — din multiplele înţelesuri pe care le căpătase acest termen. La Sol-focle, greşeala tragică dobîndeşte relieful cel mai violent prin Edip carel-l ucide pe Laios în urma jignirii pe care acesta il-o aduce şi fără al-i cunoaşte adevărata identitate ; prin Deianira din *Trahinienele* care îi oferă lui Hercule tunica lui Nesus cea aducătoare de moarte, tunică pe care o crede în stare de al-i aduce înapoi dragostea pierdută. Deasemenea, furtul focului de către Prol-nieteu constituie o *hamartia,* iar Puterea, la începutul piesei *Prometeu încătuşat* a lui Eschil, spune că eroul „acuma pocăinţă datorează zeilor" (v. 9) ; tot astfel, o „veche greşeală" pluteşte deasupra palatului Atrizilor aşa cum simte Casandra în *Agamemnonl-ul* lui Eschil. (v. 1198). Aici noţiunea de *hamartia* se confundă cu cea de *ate. Ate* este o greşeală săvîrşită ca urmare a unei

[4] Aristotel, *Retorica,* I, 13, 16 (1374 b) ; *Poetica* (1453 a).

[5] Bremer, *Hamartia,* v. bibliografia.

rătăciri trecătoare şi, deasemeni, desemnează flagelul trimis de zei drept pedeapsă, flagel personificat întrl-o zeitate care, cu paşi uşori, aleargă deasupra capetelor muritorilor. Atunci cînd încearcă să justifice moartea lui Agamemnon, Clitemnestra spune că 1l-a jertfit Eriniilor şi zeiţei Ate pentru a răzbuna moartea Ifigeniei ; în *Cei şapte contra Tebei,* corul evocă „trofeul zeiţei Ate" conl- ■ struit la poarta cetăţii unde Eteocle şi Polinice se ucisel-seră unul pe altul. Tragismul propriu greşelii tragice constă în faptul că ceea ce este interpretat ca o pedeapsă a greşelii nu este adesea decît consecinţa acesteia, lucru intuit foarte bine de poeţii tragici : de Eschil care, în final, obţine iertarea lui Oreste de către Areopag, de Sol-focle care, în *Edip la Colonos,* face ca eroul săl-şi proclame nevinovăţia. Dar, adesea, această greşeală este legată de *hybris,* de acest sentiment tragic al lipsei de măsură care îi dă omului dorinţa de a deveni egalul zeilor sau, cel puţin, de a se ridica împotriva lor. Greşeala care apasă asupra casei Atrizilor este crima lui Tieste ; acea greşeală a lui Prometeu despre care vorbeşte Puterea a fost, în primul rînd un atentat la puterea supremă a lui Zeus. Dar modelul omului stăpînit de orgoliul lipsei de măsură este Xerxes, îneereînd să devină aidoma zeilor ; şi, mai mult, orbit de greşeală, aleargă spre prol-prial-i pieire : „Ateea, dulce şi mîngîietoare, / Spre cursel-lel-i ascunse cheamă omul, / Şi nu se află muritor să scape / Din curselel-i întinse, printrl-un salt /" *(Perşii,* p. 10).

Am menţionat pînă acum cîteva din marile mecanisme ale tragicului, dar acesta mai poate fi descoperit şi în altă parte. Sl-a remarcat poate faptul că nu ll-am citat pe Euripide, pe care Aristotel îl socoteşte drept cel mai tragic dintre poeţi. Totuşi, în studiul său, Bremer a constatat că, dacă se consideră *hamartia* drept prima cauză a catastrofei tragice, dintre toate piesele lui Euripide doar *Hipolit* ar îndreptăţi pe deplin remarca lui Aristotel. Pe de altă parte, Patzer [6] a pus bine în evidenţă faptul că, în piesele lui Euripide, *Tyhe,* destinul, nu este o

[6] H. Patzer. v. bibliografia.

putere oarbă care exclude orice fel de intervenţie divină. Ar apare astfel că marile mecanisme ale tragicului, Fatalitatea şi Greşeala, ar fi fost aproape ignorate de către cel mai tragic dintre poeţi ! Tragicul propriu lui Euripide constă oare întrl-o viziune pesimistă asupra lumii, o dorinţă de a ieşi în afara vieţii, aşa cum credea Schopenl-hauer ? Se pare că nu este aşa, căci acest tip de pesimism nu are în el nimic grecesc şi în orice caz nu era cunoscut de grecii epocilor arhaică şi clasică. Şi chiar dacă am vrea să numim pesimism această angoasă a omului care crede că asupra destinului său apasă nenorocirea — spaimă care, după P. Biondolillo[7], rămîne tema dominantă a tragediilor lui Eschil şi Sofocle — acest pesimism, se atenuează mult la Euripide a cărui viziune asupra lumii, influenţată de gîndirea lui Anaxagora şi a sofiştilor, se nuanţează şi devine mai complexă.

Euripide reuneşte şi utilizează cu o desăvîrşită artă toate mecanismele tragicului folosite de predecesorii lui ; o anumită concepţie despre destinul uman în ceea ce acesta are înspăimîntător şi fragil, asupra fatalităţii, despre greşeală, care nu mai este atunci singura cauză a tragediei, aşa cum se întîmplă în *Heracles,* se îmbină cu pasiunea, cu suferinţa care atinge paroxismul în personajul Hecubei. Aceste elemente ale tragicului se împletesc cu o mare diversitate de elemente şi de situaţii care constituie varietatea teatrului euripidian. Totuşi, această gamă de sentimente folosite de Euripide, elemente găsite în urma observării atente a sufletului uman, anunţă tragedia modernă, burgheză şi dacă poetul nu se cufundă întrl-un gen care nu poate fi mare decît prin geniul unui Racine, aceasta se explică prin faptul că el a ştiut să mai păstreze încă acea dimensiune metafizică specifică teatrului eschilian precum şi prin faptul că este încă dominat de sentimentul tragic al condiţiei umane şi al ne-cuprinsei adîncimi a morţii, singura care poate oferi vieţii un sens liric.

[7] P. Biondollilo, *Ontologismo e pessimismo nell'antica tragedia greca (Ontologie şi pesimism în tragedia greacă), Dionisio.* Siracusa, XXXIX, 1965, p. 280—284.

Este evident faptul că acest sentiment al tragicului, atît de caracteristic teatrului lui Eschil, Sofocle şi Euripide, nu apare la ei ca un fenomen unic şi brusc ieşit la iveală. Acest sentiment tragic al existenţei se regăseşte în toate manifestările vieţii grecilor antici începînd cu religia, expresia poate cea mai profundă a mentalităţii unei societăţi.

Pentru omul grec şi mai ales pentru omul grec al epocii care a fost martora apariţiei şi dezvoltării tragediei, **zeii** sînt omniprezenţi şi acţiunile lor se fac simţite în toate manifestările vieţii omeneşti, atît în ceea ce îi este favorabil, cît şi în ceea ce îi aduce suferinţă. Adrel-sîndul-se Graţiilor, Pindar exclamă : *O zeiţe '.... către voi sel-ndreaptă azi cîntecul meu căci vouă muritorii vă datorează tot ceea cel-i plăcere sau bucurie, talentul, frumuseţea, faima ! Zeii înşişi, fără augustele zeiţe, nu pot conduce nici dansuri nici ospeţe ; ele prezidează totul în ceruri" (Olimpica XIV).* Dar aceleaşi divinităţi aducă-toare de bucurii sînt şi trufaşele stăpîne ce pot provoca nebunia atît în sufletul oamenilor cît şi în acela al Zeilor. Sofocle se face ecoul liric al acestei credinţe prin vocea corului din *Antigona: O ! Eros, în veci neînfrînl-tule* ***Eros,*** */* ***Şi*** *fiarelel-n mrejele tale Lel-nlănţui! / Tul-n noapte îţi legeni hodina / Pe moi obraji feciorelnici. / Pribeag, tu străbaţi peste mări, peste valuri! Pătrunzi şil-n bîrloguri de fiare ! Nici zeii cei veşnici nu scapă de tine, I Nul-ţi scapă nici omul vremelnic, Pe cel ce ll-ai prins în iţele tale / Lovitul-ll-a mare sminteală ! /.* Acestui imn închinat puterii lui Eros, cel care provoacă pieil-rea oamenilor, îi răspunde imnul corului din piesa *Hil-polit* a lui Euripide : *Muritor sau zeu, o Cypris, orgoliosul ce nu ştie să se plece e sclavul tău; alături de tine lubireal-şi întinde aripile colorate peste pămîntul cel-l cuprinde zborul năvalnic ca şi deasupra undei amare şi zgomotoasel-a mării. Eros farmecă inima vrăjită pel-carel-a atinsl-o cu aripa lui de aur, fie ea a sălbăticiunii muntelui sau a monştrilor mării sau tot ceea ce Pămîntul hrăneşte sub privirile arzătoare ale lui Helios; îl farmecă chiar şi pe om şi peste toţi, o Cypris, iţi întinzi puterea*

suverană". Acest imn închinat puterii Dragostei capătă întreaga sa forţă tragică atunci cînd ştii că este cîntat deasupra cadavrului Fedrei, în clipa cînd Hipolit, în agonie, este adus în faţa lui Tezeu.

în sfîrşit, dacă zeii care aduc bucurii împart totodată şi cele mai groaznice nenorociri, la ce se mai pot aştepta oamenii de la celelalte divinităţi ? Hesiod, acest poetl-ţăran îmbibat de religia epocii lui, reaminteşte fratelui său Perses : *Zeii orbiră pe oameni, de nu mai ştiu hrana săl-şi afle : / Astfel, uşor, doar cu munca del-o zi, tu puteai pel-ntreg anul / Hrană del-ajuns să cîştigi, fără pic del-osteneală agăţîndul-ţi / Plugul de horn, să sel-afume, şil-atunci a catîrilor harnici ,/ Muncă şi a boilor paşnici sl-ar duce cu totul de rîpă / Zeus însă hrana nel-ascunse, cuprins de mînie / Fiindcă pe el ll-înşeală*

Prometeu cel cu mintea isteaţă /"[8]. Tocmai această înşelătorie, acest furt al focului îi va fi imputat Titanului în *Prometeul* lui Eschil. Urmărind dezvoltarea poetică a mitului, Hesiod povesteşte că Zeus sl-a răzbunat creînd cu ajutorul zeilor femeia, acest flagel de care se vor bucura muritorii amăgiţi, înconjurînd cu dragoste propria lor nenorocire. Femeia este cea care ridică capacul urciorului unde erau închise toate relele, nelăsînd înăuntru decît Speranţa. Iar poetul îşi încheie în acest mod povestea : *Astfel nenumărate necazuri purced printre oameni; / Plină de ele e marea şi plin e de ele pămîntul; Boli ce răsar de la sine, bîntuie ziua şi noaptea, / Nenorociri aducînd pe capul sărmanilor oameni, Molcom, căci luatul-lel-a glasul Zeus în a sal-nţelepciune / Astfel că nul-i cu putinţă să fugi del-a lui Zeus voinţă.* / (v. 97—103).

Acest sentiment al nimicniciei omului şi al forţei implacabile a destinului domină gîndirea poeţilor predecesori marilor tragici. Arhiloh exclamă : „Totul îi este dat omului, Pericle, de **întâmplare** şi destin" ; iar Solon răspunde : „Nici un om nu este fericit ; toţi sînt nefericiţi, muritorii pe carel-i priveşte soarele" şi „In toate privinţele, voinţa nemuritorilor este de neînţeles pentru oameni". Semonide din Amorgos este la fel de amar : ...*Zeus*

[8] Hesiod, *Munci şi zile,* trad. St. Bezdechi, Ed Ştiinţifică 1957, v. 41—47.

tunătorul ţinel-n mîini I Sorocul lumii şi o cîrmuie cum vrea I Iar oamenii sînt fără minte. Efemeri, / Trăiesc aidoma jivinelor. Nu ştiu I Ce împlinire va da zeul sorţii lor. I Speranţa şi încredereal-i hrănesc. I. Ecoul nu este mai puţin pesimist la Teognis : *Este greu să ştii care este sfîrşitul pe care zeii ll-au hotărît unei acţiuni înainte de încheierea acesteia. întunecimile ne înconjoară, iar muritorii nl-ar putea săl-şi închipuie, înaintea evenimentului, pînă unde poate să se întindă imposibilul* precum şi : *Kyrnos nimeni nu este responsabil de cîştigurile şi de pierderile sale : de la zei ne vin şi unele şi celelalte. Nimeni, cînd se apucă de vreo treabă, nu ştie dacă sfîrl-ş'itul-i va fi bun sau rău; căci adesea ia calea cea bună crezînd că a luatl-o pe cea rea, o ia pe cea rea crezînd că a luatl-o pe cea bună. Şi nimeni nul-şi poate vedea realizate dorinţele; se izbeşte de limita imposibilului. Neştiinţa ne inspiră, nouă oamenilor zadarnice speranţe; căci zeii sînt cei care împlinesc totul după voia lor.* (v. 133—140).

Avem aici reflexul pesimismului religios al Grecilor din epoca arhaică care duce la exclamaţia dezamăgită a lui Teognis : *Binele cel mai de preţ e să nl-ajungă omul pe lume. / Soarele mult arzător nul-l vadă ochii nicil-cînd I Iar cel născut să coboare în clipă spre poarta lui Hades I Somnul săl-l prindă adine, întroienit sub pămînt."* (v. 425—428). Este un gînd care a trebuit să fie prezent în mintea multora dintre contemporani căci îl regăsim ia Bachilide, iar Sofocle îl reia în al său *Edip la Colonos,* atunci cînd corul exclamă : l-Să *nu te naşti, iată cel-i mai bine între toate. Sau, dacă lumina ai văzutl-o, săl-ţi faci soarta să tel-ntorci cit mai curînd spre întuneric. Căci după ce vîrsta fragedă nul-ţi mai. dă dulcea nepăsare, mai e oare vreun rău care să nu tel-atingă ? E oare vreo suferinţă care săl-ţi lipsească" ?*

Asemenea cuvinte nel-ar putea face să credem întrl-un pesimism radical de tipul celui schopenhauerian care duce în final la refuzul vieţii şi reprezintă — aşa cum atît de bine 1l-a caracterizat Nietzsche — o slăbiciune şi un abandon. Ori lucrurile nu stau aşa. Teognis însuşi revine şi declară că *omul cu inima, încărcată de suferinţă trebuie să rămînă tare şi să ceară zeilor săl-l scape de nel-*

norocire (v. 1178), iar în prea puţin întinsul fragment din poemul său asupra relelor omenirii, Semonide conchide : *Nimic pe lume nul-i ferit de rele. Mii, I Sel-abat necazurile peste muritori. I Cad fără veste şi aviar şi suferinţe. I De vrei sl-asculţi, nu te lăsa purtat del-alean I Şi nici cu gîndul nu căta spre nenoroc I.* La sursa pe care o constituie poeţii elegiaci şi gnomici ai acestei epoci vor apela, pentru inspiraţie, poeţii dramatici în scopul de a da tragediei dimensiunile ei morale şi — aş îndrăzni să afirm — teologice. Poeţii epocii arhaice au început să umanizeze şi să moralizeze aceste credinţe religioase primitive în care domina Fatuml-ul. Simţul lor de dreptate care, pe plan social, se va materializa în opera judiciară a democraţiei ateniene a secolului al Vl-lea, operă al cărui reflex dramatic este tragedia, se manifestă încă timid în opera lui Hesiod sau a lui Solon : *Zeii — afirmă acesta din urmă — desigur ne pot aduce cîştiguri, dar de la aceştia vine nenorocirea care se abate cînd asupra unuia, cînd asupra altuia, atunci cînd Zeus o trimite drept pedeapsă* (frag. v. 74—77). O altă concepţie dominantă a religiei arhaice este aceea a invidiei zeilor : *phthonos.* Este o credinţă răsl-pîndită atît în societăţile primitive actuale cît şi în lumea antică[9], afirmînd că o prea strălucită

izbîndă în lumea muritorilor provoacă o contralovitură cu caracter supranatural atribuită invidiei zeilor. Această credinţă pe care nl-o întîlnim deloc amintită în opera lui Homer, pare să se fi răspîndit în mod deosebit la sfîrşitul epocii arhaice şi îi va mai stînjeni încă pe poeţii clasici : *Pentru virtuţile cele de obşte veghează sufletul meu I Doar cei invidioşi sel-nchid în ura lor... însă dacă cineva I Atinge culmea, de pacea liniştii avînd parte, scapă de crunta răzbunare. / Un prag mai frumos al morţii întunecate va trece, copiilor săi, dulcei odrasle, nume bun I Ca moştenire, cea mai vrednică bucurie, dăruind I* spune Pindar, în *Pytica a XII-a.* Pe de altă parte, tragicii se fac ecoul

[9] E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel (Grecii şi iraţionalul),* Paris, Aubierl-Montaigne, 1965, p. 40 citează Levyl-Bruhl, *Taol-Tel-King, Vechiul Testament.* Se mai pot adăuga încă alte multe referinţe. A se vedea Tournier, *Nemesis, la jalousie des dieux (Nemesis, gelozia zeilor),* Paris, 1962.

acestei credinţe : atît invidiei zeilor cît şi şireteniei greceşti le atribuie Mesagerul din *Perşii* lui Eschil înfrînl-gerea flotei lui Xerxes ; atunci cînd revine la Micene şi cînd Clitemnestra îi aşterne covoare sub picioare, Agal-memnon exclamă : *Şi nul-mi aşterne purpură, ca deocheat I Cumva să fiu că asta numai zeilor e dat;* cu puţin timp înainte corul din aceiaşi piesă ne avertizase de primejdiile pe care le iscă o asemenea invidie : *Sl-a zis demult, că cea mai mare I îmbelşugare pe pămînt nu moare I Nerodnică, fără copii, I Dar neamul fericitei soarte I Plăteşte orice bucurii I cu pururе dureri de moarte* ■/. Dar imediat urmează reflecţia poetului asupra acestei credinţe religioase, imprimîndul-i aspectul etic al gîndirii sale : *Ci osebit e gîndul meu I Din fapta celor fărădelege I Răsadul mai sporit sel-alege I Şi tot puiază neamul său. I Din casa celor ce mereu I Trăiesc fără păcate şil-n dreptate I Tot rodul ocrotit de zeu I Frumos şi binecuvîntat e I.* Aceiaşi idee de *phthonos* o vom regăsi la Sofocle, în *Antigona, în Filoctet,* în *Electra.* Această noţiune este, pe de altă parte, legată de ideea de *hybris* care, în tragedie, devine păcatul pedepsit de zei.

In sfîrşit, al treilea aspect tragic al religiei greceşti, este strîns legat de concepţiile sociale primitive ; răzbunarea, ispăşirea şi purificarea, acţiuni aflate întrl-o necesară înlănţuire. Orice crimă trebuie să fie răzbunată de cea mai apropiată rudă a victimei şi răzbunarea poate lovi în copii sau în descendenţii mai îndepărtaţi ai vinovatului ; în cadrul acestei acţiuni, sînt solidari nu numai membrii familiei, ci şi întregul clan al victimei : aceasta este o concepţie generalizată în societăţile arhaice. Chiar şi ispăşirea ucigaşului care, în anumite societăţi, poate fi răscumpărată cu daruri, trebuie să fie însoţită de rituri de purificare, acestea dovedindul-se absolut necesare, fie că omorul a fost premeditat sau involuntar, căci aici nu intenţia este judecată, ci acţiunea însăşi, vinovată de profanare. întreaga dramă a *Orestiei* este bazată pe această credinţă căreia îi sînt legate Eriniile, divinităţi primordiale ieşite din Ereb. Ele urmăresc pe cel ce asasinează o rudă, dar mai ales pe cel cel-şi ucide mama. Eschil, cel care a ştiut să scoată cele mai tragice efecte din această

credinţă religioasă, nel-a lăsat o descriere de neuitat a Eriniilor, la începutul *Eumenidelor : Cum intru în templu* — povesteşte Pytia despre templul de la Delfi — *printre multele cununi I Ce văd cu ochii ? Un bărhat pe lingă albul stei I Rotund stă tupilat, un oropsit de zei I Nelegiuit fugar ce vine spre tămadă I Cu sîngerate mîini, cu proaspăt smulsă spadă, I Ţiind o creangă răsărită de măslin I învăluităl-n panglică de Una albă I Şi ce năl-praznă mai văzui ? Pe nesimţite spui: I Naintea lui femei grămadă stau ciudate I Dormind în jeţuri, nu femei adevărate I Gorgonel-nfricoşate şi totuşi negorgone I...I Sînt aripate, groaznice, întunecate. I Lel-auzi cum straşnic sforăie cu geamăt greu. I Din ochi un suc scîrl-bos le picură mereu, I Iar portul lor nul-i de locaşuri dumnezeieşti / Şi nici de locuinţe omeneşti I Nl-am mai văzut asemenea făpturi del-o astfel del-arătare, I Şi nici nu cred cl-au fost ţinuturi, care, I Hrănind în sinul lor fiinţel-aşa cumplite, I Scăpară de blestem şi chin nebînl-tuite I.* In *Hoeforele* se precizează că zeiţele sînt îmbrăcate în negru, înlănţuite de şerpi nenumăraţi. Puternica influenţă a acestor înfricoşătoare concepţii primitive nl-a împiedicat totuşi individul să se elibereze din tragica lor strînsoare, să iasă din lumina legăturilor familiei şi clanului. Această eliberare a individului, rezultatul raţionalismului grec aşa cum a demonstratl-o Gustave Glotz[10], a început să se realizeze la începutul epocii arhaice pentru a deveni totală în epoca democraţiei ateniene, iar tragedia greacă constituie o strălucitoare mărturie a acestei stări de fapt.

G. van der Leeuw l-l[1] a definit tragedia greacă ca o religie a elanului şi a figurii. Figura, este aspectul său plastic care sl-a exprimat întrl-o creaţie sculpturală rămasă fără egal, este *sophrosyne,* echilibrul spiritului, este, după formularea lui Nietzsche, expresia apolinică a religiei greceşti. Elanul este viziunea mistică şi dionisiacă

[10] G. Glotz, *La Solidarite de la familie dans le droit criminel en Grece (Solidaritatea familiei in dreptul penal din*

Grecia), Paris, 1904.
[11] G. van der Leeuw, *La Religion dans son essence et ses manifestations (Religia în esenţa şi manifestările sale),* Paris, Payot, 1948, p. 602 sq.

asupra lumii, este o formă de *hybris* zeiesc avînd, în cel mai înalt grad, un miez tragic exprimat mai întîi în orl-fism şi în mistere.

TRAGICUL IN ORFISM ŞI ÎN MISTERE

Nietzsche vorbeşte undeva despre „religia tragică a orficilor" ; această viziune a unei „religii orfice" trebuie definitiv abandonată în urma precizărilor aduse de lucrările lui Wilamowitzl-Moellendorf, Pr. Festugiere, H. W. Thomas, I. M. Linforth şi L. Moulinier [12]. Cu toate acestea, reiese că, începînd cu secolul al Vll-lea, apare un curent religios sau cel puţin un ansamblu de teme mitice şi legendare provenind de la un personaj cu numele de Orfeu. Acesta sl-ar fi născut în Tracia sau în Macedonia fiind copilul unei muze — numită, în general — Caliope şi al lui Apolo sau al lui Eagru, zeul unui fluviu din Tracia. Muzician îndemînatec, arta lui îmbracă un caracter magic şi religios, iar legenda sa prezintă aspecte ctoniene atît de evidente încît E. Mass a încercat săl-l considere pe Orfeu drept unul dintre străvechii zei infernali iar pe soţia lui, Euridice, ca pe o zeiţă a Infernului, opinie împărtăşită de Gruppe şi, întrl-o oarecare măsură, şi de J. Harrison. Vergiliu, prin episodul lui Aristeu *(Georgica a IVl-aj,* unul dintre cele mai izbutite pasaje ale poeziei universale, a făcut celebră moartea Euridicei : muşcată de un şarpe, era cît pe ce să fie smulsă infernului de vraja cîntecelor lui Orfeu ; dar acesta o pierde din nou pentru că îşi întoarce ochii săl-şi privească soţia înainte de clipa hotărîtă de Proserpina pentru această revedere ; de atunci nemîngîiatul Orfeu rătăcea „pe malurile înzăpezite ale Tanaîsului" pînă în ziua cînd, femeile trace, din neamul Ciconilor, în perioada sacră a mistel-
[12] Cea mai completă lucrare pe care o cunosc asupra lui Orfeu rămîne *Orphee et la religion grecque (Orfeu şi religia greacă).* Paris, Payot, I, 1956 de W. K. C. Guthrie care adoptă o poziţie moderată faţă de această problemă. Trebuie totuşi să reamintim că, în definitiv, nu trebuie confundat Orfeu cu orfismul.

relor, în timpul orgiilor nocturne închinate lui Bachus, ll-au sfîşiat aruncîndul-i membrele pe cîmpuri.

Caracterul esenţial al mitului lui Orfeu este pătimirea. Prin aceasta, el se apropie de zeii care suferă şi mor, atît de răspîndiţi în Orientul Apropiat, aşa cum ar fi Osiris la egipteni, Adonis la fenicieni, Tammuz la babilonieni, Attis la frigieni. Această pătimire se regăseşte şi în cazul lui Zagreus, personajul central al mitologiei orfice. Divinitate probabil de origine cretană asimilat cu Zeus de pe muntele Ida, a fost apoi identificat cu Diol-nysos. Era, conform teogoniei orfice, fiul lui Zeus şi al Persefonei, stăpîna Infernului. Titanii, trimişi de către geloasa Hera, ll-ar fi furat pe copilul Zagreus, ll-ar fi sfîşiat şi devorat ; doar inima ar fi fost salvată de Atena care a dusl-o lui Zeus ; regele zeilor a înghiţitl-o şi din această inimă sl-a născut „noul Dionysos", fiul lui Zeus şi al Semelei. Este adevărat că acest mit ne este cunoscut doar din relatările epocilor tîrzii ; cu toate acestea, Paul-sanias afirmă că Onomacritos care ar fi trăit în sec. VI î.e.n., povestise întrl-un poem sfîşierea lui Dionysos de către Titani. Cea mai veche menţiune cunoscută a numelui lui Zagreus se găseşte întrl-un vers, fragment dinl-trl-o epopee din sec. VI î.e.n. *Epigoniile* sau *Alcmeonida;* este desemnat aici, alături de Geea, Pămîntul, drept o divinitate supremă. Eschil, fără îndoială în drama lui satirică *Sisif fugarul,* menţionează un Zagreus „ospitalier".

Relaţiile exacte între Zagreus şi Dionysos sînt greu de stabilit şi rămîn de un interes secundar pentru studiul nostru. Sl-a stabilit acum faptul că Dionysos nu era în Grecia arhaică un zeu recent introdus şi admirabile demonstraţii, aşa cum ar fi cea a lui Rhode în excelentul său *Psyche,* asupra unui Dionysos trac, au trebuit să fie abandonate odată cu descoperirea la Pylos a unei duble menţiuni a numelui său pe tablete sub forma de Dil-wol-nul-sol-io [13]. Este deci stabilit faptul că Dionysos era deja cunoscut în Grecia micenianã în sec. XIII î.e.n. : asemel-
13 Privitera, G. Aurelio, *Dionisio nella società Micenea (Diol-nisos în societatea micenianã)* în *Atti e Memorie del 10 Congresso intern, di Micenologia,* Roma, 1967, p. 151—156.

nea descoperiri ar trebui să îndemne la prudenţă pe cei care vor săl-şi argumenteze tezele pe baza omisiunilor din textele care sl-au păstrat, căci pe baza unor asemenea argumente se situase în jurul sec. VII introducerea cultului dionysiac în Grecia. Iar această teză fusese în aşa măsură acceptată ca dogmă încît se considerau ca interpolări toate textele din Homer care făceau aluzie la aceste fapte. Povestirile narînd pătimirea lui Dionysos, zeul sfîşiat de Titani şi pus la fiert întrl-un cazan pentru a fi apoi mîncat, aparţin toate epocii tardive, astfel încît Wilamowitzl-Moellendorf a putut să nege pateticul

considerat drept caracter primitiv al tragediei şi să susţină că suferinţele lui Dionysos, interpolate la acea epocă, nu erau decît nişte creaţii ale unor epoci posterioare. Desigur, existenţa unei asemenea „pătimiri" în sec. VI nu poate fi demonstrată cu siguranţă, iar mărturia lui Paul-sanîas cu privire la poemul lui Onomacritos nu este concludentă căci ar putea fi vorba despre unul dintre numeroasele falsuri atribuite unor personaje din antichitate : acesta este cazul numeroaselor scrieri adunate sub numele lui Orfeu sau al lui Pitagora. Totuşi povestirea „pătimirii" lui Adrast în sec. VI î.e.n. despre care vom vorbi în capitolul dedicat originii tragediei, ritul numit *diasl-paragmos,* sfîşierea victimei în cultul dionisiac, al cărui erou îl găsim în *Bacantele* lui Euripide, ne permit să conchidem că a existat un mit al pătimirii lui Dionysos în epoca naşterii tragediei. Este posibil — aşa cum susţine H. Jeanmaire — ca mitul fierberii lui Dionysos să se fi referit, la origine, la un ritual de iniţiere a tinerilor şi se ştie că riturile de fierbere întrl-un cazan sau în foc sînt legate de ritualurile de nemurire şi de întinerire ; cu toate acestea, chiar şi anticii, fie că pierduseră sensul primitiv al ritului, fie că exegeza noastră modernă nu este corectă în această privinţă, legau sacrificiul dionisiac *diasparagmos* cu „pătimirea" zeului.

Tot o „pătimire" stă la originea unui alt cult al misterelor sau, mai exact vorbind, a singurului cult a cărui existenţă nu pune nici un fel de probleme pentru epoca de care ne ocupăm şi care poate să fi exercitat o influenţă asupra tragicilor : este vorba despre Misterele de la Eleusis.

Mitul „Corel-Persefona" ce narează răpirea acesteia de către Hades pentru a fi dusă în împărăţia morţilor şi a domni acolo este cunoscut de toată lumea, la fel ca şi lunga călătorie a mamei sale, Demeter, care, în drum, sl-a oprit la Eleusis unde a aflat locul exact unde se găsea fata ei ; la intervenţia lui Zeus se ajunge la' o înţelegere cu Hades şi Core care va petrece o jumătate de an pe pămînt, alături de mama ei şi cealaltă jumătate sub pămînt, alături de Hades, devenit soţul ei. Mitul agrar este evident, iar originea sa cretană, demonstrată de Charles Picard, pare să fie confirmată de descoperirea unei construcţii miceniene sub sanctuarul de la Eleusis. înfiinţarea misterelor ce constau întrl-o iniţiere în decursul căreia era reprezentată o dramă sacră cu un subiect ce nu este cunoscut în mod exact, poate peregrinările zeiţei Demeter, fără îndoială seceratul spicelor, este atribuită atît lui Eumolp cît şi lui Orfeu. Cu deosebire, acesta din urmă era cel care, pentru Atenîeni, oficia intrarea în Mistere. Cu toate acestea, dacă orfisl-mul, pe care nu trebuie săl-l confundăm cu Orfeu, a putut exercita o influenţă asupra escatologiei Misterelor din Eleusis, religia eleusină şi orfismul reprezintă două etici diferite, aşa cum a subliniat W. K. Guthrie. Asemeni pitagoreismului, orfismul presupunea un mod de viaţă cu caracter ascetic, în timp ce iniţierea în mistere nu aducea decît siguranţa în nemurirea sufletului şi îşi ajungea sieşi.

în vremurile vechi, Dionysos a fost asociat Misterelor eleusiene. Remarcabil în această privinţă este că tragedia sl-a născut în vremea lui Pisistrate, în epoca în care genialul tiran al Atenei îşi manifesta interesul atît faţă de Misterele din Eleusis cît şi faţă de cultul dionisiac pentru care a creat Marile Dionisii : totuşi, aceasta sl-a produs cu siguranţă înainte ca Dionysosl-Iacchos să se fi integrat în Misterele în cadrul cărora a luat desigur locul unei divinităţi mai vechi, importată din Creta odată cu cele două zeiţe.

Orfeu, Zagreus şi orfismul, Dionysos şi Misterele de la Eleusis, cu miturile lor tragice, au fost bine cunoscute de cei trei mari autori tragici. Orfismul este atît de evident la Eschil încît Bock a vrut săl-l considere drept un

poet orficol-pitagoreic. Tragedia eschiliană a Bassaridelor punea în scenă conflictul între cultul lui Apolo şi cel al lui Dionysos şi se putea vedea Orfeu de partea lui Apolo. Orfeu însuşi este menţionat în *Agamemnon* (v. 1629) ; sl-a considerat că ideile eschiliene de Ananke, Necesitatea şi Dike, Dreptatea, prin care pune problema libertăţii individuale şi a justiţiei faţă de vechea credinţă în Destin, sînt de origine orfică sau pitagoreică. Tetralogia eschiliană *Licurgia* avea drept subiect persecuţia lui Dionysos de către Licurg şi pedepsirea finală a acestuia. Se pare că Eschil nu era iniţiat în misterele eleusinice lucru ce pare ciudat pentru un atenian născut la Eleusis. Întrl-adevăr, el ar fi fost acuzat că a revelat întrl-una din piesele sale un element specific misterelor, nu se ştie exact care anume. După Aristotel, poetul ar fi făcutl-o din neştiinţă, iar Clement Alexandrinul precizează că, adus în faţa Areopagului, sl-ar fi dezvinovăţit afirmînd că nu era un iniţiat[u]. Aceste influenţe imediate sînt mai puţin sensibile la Sofocle care apare drept cel mai independent. Este posibil ca atunci cînd vorbeşte despre străvechea Dike (Dreptatea) care împarte tronul cu Zeus sau de acea Dike care îşi are locul

printre zeii subpămînteni, Sofocle să se refere la una dintre concepţiile orfice, dar nu este sigur. Dimpotrivă, trebuia să fi fost iniţiat în Mistere pentru a exclama : „De trei ori fericiţi sînt acei muritori care înainte de a pleca în Hades au contemplat Misterele ! căci doar aceia vor avea acolo adevărata viaţă, pe cînd ceilalţi nu vor găsi decît nenorocire". Colonos, patria lui, se află nu departe de Eleusis şi în celebra descoperire din *Edip la Colonos,* evocînd oraşul natal, poetul spune prin intermediul corului : „Acolo, în mijlocul zeieştilor sale orgii, cu dragoste se plimbă Dionysos în mijlocul nimfelor care ll-au

[34] C. A. Lobeck în al său *Aglaophamus, sive de theologie myslicae Graecorum causis (Aglaophamus, adică despre dezbaterile greceşti asupra teologiei mistice),* Leipzig, 1929, p. 81 sq., credea că a găsit elementul în discuţie în procesiunea finală a Eumenidelor şi acceptă mărturia lui Clement Alexandrinul, care, pentru J. Girard *[(Le sentiment religieux en Grece d'Homere ă Eschyle) (Sentimentul religios in Grecia de la Homer pînă la Eschil),* Paris, 1879, p. 351)], nu este decisiv.

hărăzit. In fiecare zi, sub rouă divină, creşte narcisa cu frumoase flori, de asemenea şi şofranul". Şi corul din *Antigona* înalţă lui Dionysos un imn plin de o adevărată fervoare : *Tu, care fel şi chip de nume porţi, I Tu, fala fiicei Iu Cadmos, Vlăstar din Zeus atotstăpînitor I Pe tunetul-nfricoşător 1 / Tu carel-i eşti Italiei cea mult I vestită veghetor, tu ce I Domneşti la sărbători pe văile I Demetrei din Eleusis I O ! Bac'hus, tu cel-n Teba ai lăcaş, I Cel-i de bacante îndrăgit, / Pe ţărmul apei Ismenos, cel-a fost I Del-un rău balaur semănat ? I* ...O .' *Tu, ce carul aştrilor aprinşi / 11 cîrmuieşti şi eşti stăpîn / Pel-a nopţilor chemări, o ! tinere I Vlăstar din Zeus, o ! rege, tu, I Hai! vino cu fecioarele şi cu I Bacantele din Naxos care I In preajmăl-ţi stau şil-n danturi nebuneşti, I Cit noapteal-i noapte, slavăl-aduc I Lui Iachos, ce fostul-lel-a. stăpîn!".* Intrl-una din tragediile eschiliene pierdute, *Triptolem,* era vorba despre legenda eleusiană şi ştim că se amintea şi de Iachos cel cu coarnele de bou, venerat de locuitorii vestitului ţinut Nysa.

Relaţiile dintre aceste culte şi gîndirea lui Euripide sînt mult mai bine reliefate. El invocă numele lui Orfeu precum şi puterea cîntecelor acestuia în numeroasele tragedii : *Alceste, Ifigenia în Aulida, Bacantele* şi *Rhesos,.* cu toate că autenticitatea acestei piese este în discuţie. Hipolit a apărut chiar drept un personaj orfic, lucru care a fost contestat[15], dar astfel vede lucrurile tatăl lui, Teseu, atunci cînd îi spune : *Mîndreştel-te acum cu portul tău, de poţi. / Hai, vindel-ţi marfa şi, avînd cal-nvăl-ţător I Pe Orfeu, tel-mbată de palavrele din vraful I De cărţi ce mincinoasal-i dogmă tălmăcesc /"* (trad. Şt. Bezl-dechi, Sibiu, 1944, v. 952—954). Un fragment din tragedia sa *Cretanii,* astăzi pierdută, este la fel de explicit;; un cor de iniţiaţi spune : *Noi ducem o viaţă pură de cînd am fost iniţiaţi în Misterele lui Zeus din Ida, de cînd facem libaţii în cinstea lui Zagreus cel care iubeşte alergările în noapte, de cînd asistăm la serbările omofagice, ril-dicînd drept omagiu pentru Marea Mamă torţele pe munte, atunci de cînd, sanctificat, mă numesc Curet sau Bacant.*

[15] Mai ales de I. M. Linfoth, *The arts of Orfeus (Artele lui Orfeu),* Univ. of Calif. Press, Los Angeles, 1941, p. 56 ; D. W, Lul-cas, *Hippolytus (Hipolit), Classical Quarterly,* 1946, p. 65. Oxford.

îmbrăcat cu haine cu totul albe, mă îndepărtez de locul unde se nasc oamenii, nici măcar nu ating urna funerară, mă opresc de la a mînca ce odată a avut viaţă" (frag. 475 după trad. Duclos). Şi Clement Alexandrinul a păstrat textul unei rugăciuni dintrl-o tragedie neidentificată a lui Euripide în care găsim o spiritualitate orfică sau chiar ecoul unei învăţături eleusinice. Personajul care vorbeşte oferă o libaţie lui Zeus, care este în acelaşi timp şi Hades, cerîndul-i : *Trimite lumina sufletului oamenilor care vor să înveţe încercările destinului lor muritor, revelează-le încă de pe acum de unde au venit, care este cauza relelor, care din divinităţile prea fericite trebuie îmbunate prin sacrificii pentru ca ei să obţină pace pentru suferinţele lor* (fragm. 904 după traducerea J. Girard). Iată aici cîteva reflexe mistice care străbat religia apolinică a lui Euripide şi ne permit mai buna înţelegere a bruştei străluciri dionisiace a *Bacantelor.*

TRAGICUL ÎN POEZIA HOMERICA

Cele două poeme homerice, *Iliada* şi *Odiseea* sînt oglinzile perfecte ale omului grec. Timp de secole ele au hrănit spiritul grecesc şi au rămas modelele imitate atît în lucrările de artă cît şi în cele de fiecare zi. Ulise şi Ahile, cei ce domină cu personalitatea lor extraordinară, primul *Odiseea,* celălalt *Iliada,* sînt modelele eroului grec, Ulise apărînd ca un erou apolinic, iar Ahile ca un erou dionisiac. Dacă cele două epopei au fost astfel transformate în modele, aceasta se datoreşte pe de o parte perfecţiunii lor ca opere de artă, frumuseţii desăl-vîrşîte a formei, conţinutului lor de măreţie omenească ; pe de altă parte ele explicitau toate sentimentele profunde precum şi toate impulsurile iraţionale pe care vechii Greci le simţeau trăind în adîncul sufletului lor. Iar ceea ce constituie

caracterul grandios şi etern al acestor două epopei este tocmai sentimentul tragic al destinului uman. Omul duce o luptă necontenită nu numai cu sine însuşi, ci şi împotriva unor elemente care îmbracă adesea un caracter divin, precum Scamandrul care se umple

de mînie împotriva lui Ahile (cînt XXI, *Iliada),* şi împotriva zeilor şi a propriului lor destin.
Din primele versuri ale *Maclei* poetul spune că mînia lui Ahile, care constituie punctul central al epopeii, este cauza morţii atîtor eroi şi „astfel împlinită fu voia lui Zeus" (traci Murnu, voi. I. p. 21). Personajele pe care le animă aezii ştiu ce amestec au zeii în nenorocirea lor ; este ceea ce Priam îi spune Elenei : *Nul-mi eşti doar tu vinovată, ci singuri de vină sint zeii I carel-mi aduseră amarnic război cu aheii...* / (voi. I p. 70). Elena este la fel de convinsă de acest lucru şi, în *Odiseea,* îi declară lui Telemah venit din Sparta împreună cu Pisistrate, unul dintre fiii lui Nestor : *Nălţate Menelaos şi voi fiii I Vestiţilor viteji, de bună seamă, I Ca unul care poate toate cele, I (Zeus) dă foc bun şi rău pe lumea asta, I Cînd unuia, cind altuia I (Odiseea,* IV, 330—333, trad., G. Murnu, ESPLA, 1956, p. 94). Iar puţin mai departe, spune că încă de la Troia *...plîngeam orbirea I Ce Veneral-mi dăduse I* (v. 360—361). Această nebunie, această rătăcire este *Ate* însăşi. Agamemnon explică foarte bine acest lucru în faţa adunării aheilor atunci cînd, în cel del-al XlXl-lea cînt al *Iliadei,* declară : *Nu eu sînt de vină, ci numai I Zeus, Ursita şi Furia, iasmă hoinară prin umbră, I Carel-n sobor mă făcură din minte săl-mi ies ca nebunii I Şi să răpesc lui Ahile răsplata ce obşteal-i dăduse. I Ce puteam eu împotrivă ? O zină le pune la cale I Toate, fiica mai mare a lui Zeus, orbirea duşmană (ate) I care sminteşte pe toţi. Ea, moalel-n picioare, nu calcă I Jos pe pămînt, ci în creştetul nostru tot. umblă şil-adese I Tulbură creierul nostru, ba pune pe unii şi gheara. I Ea bunăoară de mult îl scoase din minţi şi pe Zeus, I carel-ntre oameni şi zei se crede căl-i cel mai cuminte I* (voi. II, p. 33). Este, de altfel, ceea ce susţinea şi Ahile în faţa soliei pe care il-o trimit aheii pentru al-l ruga să revină în luptă ; dacă Agamemnon a acţionat astfel, este pentru că : *minteal-i luă Cell-del-sus înţeleptul* (IX, 377, p. 179). Această greşeală, chiar dacă nu se exprimă sub forma *hamartiei* pe care se pare că Homer nu a cunoscutl-o (el foloseşte cuvîntul *ate* sau verbul, *aao* pentru a o desemna) apare totuşi drept o greşală tragică. Tocmai această greşală a **lui** Agamemnon stă la origil-

nea nenorocirilor tuturor aheilor şi a dramei care este *Iliada.* Agamemnon simte bine aceasta atunci cînd mărturiseşte că *astfel a fost şi cu mine pe vremea cînd marele Hector [Armia nel-o pustia Ungă tabără pe la corăbii ; I Nu mă putui dezbăra de orbirea în care căzusem. I Pentru că eu am greşit şi mintea luatul-mil-a Zeus)«.* (XIX, v. 134—136, p.'l34, voi. II).
Homer tinde să atribuie zeilor cea mai mare putere asupra lumii şi aceasta nu fără o anumită finalitate : *„Del-aceea I Şi nel-a fost dat de la Zeus ursită din cele mai triste, I Chiar după moarte pel-lume sl-ajungem a fi de poveste /" (Iliada,* II, p. 132) declară Elena lui Hector, vorbe care, pentru un grec avid de glorie, constituiau o deplină consolare. Totuşi, forţa destinului, mai puternică decît însăşi voinţa zeilor, se face simţită în *Iliada.* Zeus chiar spune, vorbind despre fiul său, Sarpedon : *„Vai mie, fiul meu cel mai iubit de pe lume, Sarpedon I Are săl-mi fie răpus de Patroclu"* (XVI, 433—434, voi. II, p. 78) ; fără îndoială, se întreba dacă săl-l scoată din luptă şi sâl-l ducă în Licia sau săl-l lase să fie ucis de Patroclu, însă în final nu intervine. La fel, nu poate împiedica înl-frîngerea Troiei deşi cetatea era dragă inimii lui, căci primise acolo cele mai mari cinstiri.
Zeus însuşi ţine seamă de libertatea oamenilor în *Odiseea* unde putem vedea o critică adusă de poet credinţelor epocii sale : zeii „pot suporta totul" şi li se atribuie toate relele, chiar şi cele de care se fac vinovaţi oamenii ; aceasta lasă să se înţeleagă regele cerurilor atunci cînd, la începutul *Odiseii,* vorbeşte în faţa areopagului divin : *Cum oamenii pe zei îi tot defăima '. / Şil-nl-chipuie că de la noi vin toate I Necazurile lor, ci dînşii singuri \ Cul-a lor păcate şil-nrăiesc ursita /"* (I, 50—53). Mai departe, zeul spune că Egist fusese avertizat de Hermes că dacă o va lua de soţie pe Clitemnestra şi—1 va ucide pe Agamemnon va suferi răzbunarea lui Oreste, dar nimic nl-a putut săl-l facă săl-şi schimbe hotărîrea. Tot astfel, Ahile are de ales între a îmbătrîni fără glorie în casa lui, sau de a merge sub zidurile Troiei şi de a muri acolo, în plină glorie, în floarea tinereţii în deplină libertate, Ahile îşi alege această ultimă existenţă, tragică dar glorioasă.

Aceste concepţii care, după părerea unora, constituie esenţa tragicului, servesc drept fundal desfăşurării evenimentelor ce exprimă tragedia condiţiei umane. Iar aceasta se manifestă, înainte de toate, în suferinţele fizice şi mai ales morale, suferinţe cauzate în cea mai mare parte de zei dar şi de

constituţia trupească a omului, lucru afirmat de Apolo în faţa adunării zeilor din *Iliada: „Zeilor,* ce *pătimaşi şi răi mai slnteţi!* /" (voi. II, p. 219), cuvinte pe care poetul are dibăcia de a le strecura în gura unui zeu, pentru a face apoi elogiul pietăţii iui Hector pe care o compară cu inflexibilitatea lui Ahile, reamintind ce este condiţia umană : *Altul îşi pierde pe unul mai drag, pe un frate del-o mamă I Sau şi pel-un fiu, şi se lasă de plîns şi jelire, cl-aşa e / Dat de la soartă ca omul săl-ndure şi sl-aibă răbdare I* (voi. II, p. 219).

Tragicul *Iliadei* este constituit de destinul lui Ahile, de suferinţele lui în faţa morţii lui Patroclu, dar şi de destinul lui Hector atunci cînd acesta, în cîntul VI al epopeii, luîndul-şi rămas bun de la Andromaca, ştie că va muri ; este spaima sa atît de omenească în faţa lui Ahile purtătorul de moarte, şi fuga sa ; este drama lui Priam, tatăl lui Hector, venind la Ahile şi rugîndul-l săl-i înapoieze leşul fiului său sărutînd mîna care îi ucisese atîţia copii. Tragicul *Odiseii* îl constituie suferinţele Ini Ulise del-a lungul anilor săi de rătăciri, coborîrea lui în infern *(Nekya)* unde află nefericitul destin al oamenilor dincolo de moarte, este drama întoarcerii sale în Itaca. Dar, în timp ce *Iliada* este o tragedie pură, *Odiseea,* mult mai puţin dramatică, nu este decît o tragicomedie.

TRAGICUL LA PRESOCRATICI ŞI LA HERODOT

Aspectul tragic al gîndirii presocraticilor a fost în mod deosebit subliniat de Nietzsche în numeroasele sale aforisme, în eseurile sale asupra filozofiei greceşti în perioada tragicilor precum şi în alte eseuri diverse, reunite în traducerea franceză *La Naissance de la Philol-sophie ă Vepoque de la tragedie grecque"*[16]. Erau anal-

[16] In traducerea lui G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1938.

Uzaţi mai ales Heraclit, Empedocle şi Eleaţii, în mod deosebit Parmenide, cărora li se poate adăuga Pitagora. Acesta din urmă este poate anterior cu o generaţie primelor începuturi ale tragediei ; Heraclit era mai în vîrstă decît Eschil doar cu cîţiva ani probabil, iar Parmenide trebuia să aibă aproximativ anii marelui poet tragic; Empedocle, cel mai tînăr, este contemporanul lui Sofocle.

Asemeni orficilor, pitagoreicii arătau că omul este un străin pe lume, iar corpul lui nu este decît mormîntul sufletului. O astfel de doctrină marchează deja valoarea specifică a individului în raport cu Legea exprimată prin număr. Totuşi, omul, făcînd parte din lumea păstorită de Zeu, este supus legii acestuia şi nu poate scăpa, prin sinucidere, de ciclul reîncarnărilor. Existenţa trebuie trăită, dar, la cel mai înalt nivel, aceasta este o viaţă contemplativă, teoretică. Această contemplare a lumii şi a numerelor, îmbinată cu folosirea muzicii, constituia cea mai bună purificare spirituală. Nu este imposibil să fie necesară o apropiere între această concepţie catartică asupra muzicii şi riturile coribantismului, despre care Platon vorbeşte în *Criton* şi în *Legi,* rituri legate de cultul divinităţilor frigiene şi care, prin intermediul spectacolului sărbătorilor, al muzicii şi dansului, purificau sufletul. Avem aici un aspect al tragediei în efectele sale, aşa cum 1l-a definit Aristotel în celebra sa teorie a *Catharsis*l-ului care, fără îndoială, îşi are una din surse în pitagoreism şi în aceste culte extatice.

In filozofia heraclitiană a mişcării în care se exprimă tensiunile opuse ce formează armonia, găsim punctul de pornire a luptei tragice a omului împotriva zeilor priviţi ca elemente constituente ale universului ; această tensiune este însăşi baza existenţei universului : „Şi Heraclit se ridică împotriva poetului *(Homer,* nota ed.) care spune : *„O, del-ar pieri dintre zei şi oameni discordia !"...* Nul-şi dădea seama că vrea să distrugă în chipul acesta lumea, dacă pune un capăt discordiei !" (trad. H. Mihăl-escu, Iaşi, 1943).

Heraclit are sentimentul destinului care trebuie „îndurat" de om : „După ce se nasc, oamenii doresc săl-şi trăiască viaţa şi să moară, mai bine zis săl-şi afle odihnă, şi lasă în urmă copii care vor avea aceiaşi soartă".

Toate lucrurile sînt ordonate de o lege incarnată în Eril-nii : „Căci Soarele nul-şi va depăşi marginile ; altfel ll-ar descoperii Eriniile, slujitoarele Dreptăţii". Pentru gîndil-torul din Efes, Eriniile nu mai sînt zeiţele răzbunării, forţele obscure şi primitive devenind simbolul legii universale care se identifică cu ideea de Dreptate. Dar omul este cel carel-şi clădeşte destinul, mai bine zis, hotărîrile pe care le ia îi trasează soarta : „Caracterul omului este destinul său" ; este aici o concepţie sofocleeană pe care o exprimă corul din *Antigona* adresîndul-se eroinei : *„fil-real-ţi trufaşe I Te duse acum la pierzanie /".*

Pe de altă parte, tragedia existenţei se exprimă printrl-o luptă neîncetată : „Trebuie să se ştie că războiul este universal, că dreptatea e luptă, că toate se nasc din luptă şi nevoie".

Parmenide purcede la o încercare de raţionalizare a lumii, proces care lasă din ce în ce mai puţin loc

viziunii tragice a religiei tradiţionale. Cu toate acestea, el foloseşte terminologia mitologică, al cărei sens nu trebuie să ne inducă în eroare, dar lasă să apară aspectul determinist al sistemului său : ..Dreptatea nl-a lăsat (fiinţa) nici să se nască, nici să piară, slobozindl-o din legături, ci o ţine bine" ne asigură poetul atunci cînd, în poemul său, arată drumul adevărului ; şi tot el spune puţin mai departe : „Căci nimic nu este, nici nu va fi, afară de fiinţă, cîtă vreme Soarta a constrînsl-o să fie întreagă şi nemişcată". In mijlocul coroanelor celeste care alcătuiesc Universul se află „zeiţa ce totul călăuzeşte", pe care o mai numeşte şi „păzitoare a legilor" şi „Necesitate" *(Ananke).*

Această lume închisă şi determinată nu putea să se împace cu geniul activ şi mistic al lui Empedocle din Agrigente. Pentru a explica mişcarea, el imaginează două aiari tensiuni care domină lumea, *Dragostea* care uneşte elementele şi *Ura* care distruge echilibrul şi este la originea lumii, a generării. Această viziune tragică asupra lumii domină în întregime marele său poem filozofic, dar aici totul este privit din unghiul de vedere al raţiunii, contrar uimitorului poem *Purificările* care revelează aspectul mistic al personalităţii sale. Din acest ansamblu nu vom reţine decît pasajul în care povesteşte că pedepsirea Urii şi a trădării se face printrl-un ciclu de reinl-

carnări, ca urmare „a unei profeţii a Necesităţii, o străveche hotărîre a zeilor, eternă şi mult pecetluită de mari jurăminte".

Empedocle este influenţat de pitagoreism pe care încearcă săl-l împace cu monismul lui Parmenide. El este influenţat mai ales de orfism ale cărui concepţii se regăsesc şi la Heraclit, acest frate al eroilor eschilieni, după cum aprecia Nietzsche.

Herodot este prozatorul, istoricul tragic prin definiţie. Tot acest minunat ansamblu de povestiri pe care îl constituie *Istoriile* sale se desfăşoară asemeni unei mari tragedii epice ale cărei finaluri sînt înfrîngerile armateloi lui Xerxes la Salamina şi la Plateea. Herodot acceptă un determinism total al istoriei, unde, fără încetare, aspiraţiile oamenilor se izbesc de Destin, de invidia zeilor. Dacă regele Lidiei, Candaules, vrea săl-şi arate soţia lui Gyges, „aceasta se întîmplă pentru că lui Candaules îi era pesemne dat să i se întîmple o nenorocire" (Herodot, *Istorii,* I, 8, Ed. Ştiinţifică, 1961, p. 18) ; iar lui Skylas, regele Sciţilor, „îi era scris să se întîmple o nenorocire" (IV, 79) ; înfrîngerea lui Miltiade la Păros fusese del-asemeni înscrisă în destinul său, care era acela de a sfîrşi în nefericire aşa cum declara Pytia parienilor (VI, 125). Dar, privind mai atent, observăm că acest Destin nu este o zeitate implacabilă (Herodot nu foloseşte cuvintele *ate* sau *ananke,* ci verbul *gignomai* care are, ca sens prim, idea de „devenire"), cauza adevărată a acestor nenorociri este o greşeală : greşeala lui Candaules care, din vanitate, vrea săl-l convingă pe Gyges de frumuseţea soţiei sale ; eroarea lui Miltiade care se lasă influenţat de o preoteasă ; în povestirea despre Xerxes şi iubita lui, Artaynte, greşeala regelui care se jură căl-i va îndeplini dorinţa (IX, 109) ; la fel de semnificativă este povestirea despre Atis, fiul lui Cresus căruia un prezicător îi menise că va muri ucis de o suliţă ; regele lidian se lasă convins de fiul său şil-l lasă să meargă la vînătoarea unui mistreţ de vreme ce acesta nu are decît colţi de fildeş : Atis este ucis de lancea unuia dintre vînători (I, 34).

Este probabil ca Herodot să fi fost influenţat de poeţii tragici şi mai ales d$_e$ Eschil, dar el exprimă, în aceiaşi măsură, sentimentul tragic al vieţii grecilor timpului

său şi de altfel, dacă a primit ceva de la tragici, lel-a oferit şi el ceva : astfel Sofocle, care il-a fost prieten, şil-a amintit de episodul, din cartea a IHl-a a *Istoriilor,* despre soţia lui Intaphernes şi Darius, atunci cînd Antil-gona declamă versurile unde afirmă că un frate îi este mult mai de preţ decît un soţ sau decît copiii, fiindcă, nemaiavînd nici tată nici mamă, aceştia nul-i mai pot da un alt frate.

Keligia greacă în ansamblul său, Misterele şi ortisl-mul, Homer şi poeţii elegiaci ai epocii arhaice, gînditorii presocratici, aceştia sînt predecesorii tragediei greceşti, elementele care au contribuit la formarea unui ansamblu de concepţii tragice asupra lumii care va impregna spiritul creatorilor tragediei şi a maeştrilor ce il-au adus gloria.

ORIGINEA TRAGEDIEI

IPOTEZELE

ADEVĂRATA ORIGINE a tragediei nu ne este cunoscută. Tot cea ce se poate spune în acest sens rămîne ipotetic şi, de aceea, subiect de controverse ; savanţii nu sl-au dat înapoi nici de la a emite ipoteze, nici de a se lansa în controverse asupra acestei teme. Asemenea discuţii ar

putea părea destul de lipsite de sens, dar, în realitate, nu este aşa. In primul rînd, problema originii unui lucru nu poate atrage decît pe cei interesaţi de dezvoltarea fenomenelor şi de evoluţia ideilor din care trăim ; pe de altă parte, nu este vorba despre o cercetare gratuită a cărei rezultate să nu aducă decît o satisfacţie morală. Concepţia pe care o avem asupra originii tragediei implică şi concepţia pe care o avem asupra tragediei însăşi. O vom analiza în mod diferit în cazul cînd ea are o origine religioasă sau, dimpotrivă, una laică, dacă ea apare ca uri fenomen colectiv sau unul individual, dacă provine din cultul eroilor sau din cultul lui Dionysos, sau, în sfîrşit, din riturile funerare. Interesul prezentat de originea tragediei reiese cu osebire din simplul fapt că savanţii cei mai serioşi şi renumiţi sl-au dedicat acestei probleme, consacrîndul-i numeroase studii.

înainte de a prezenta un tablou asupra mediului în care a luat naştere tragedia, ansamblu din care ne vom putea mai bine da seama de complexitatea influenţelor şi de multiplicitatea originilor posibile, pare utilă expunerea cîtorva din principalele ipoteze formulate asupra originii tragediei.

Cea mai veche dintil-e ele este cea a lui Ari tatel din *Poetica.* Căci, evident, termenii vagi prin care îşi exprimă gîndul demonstrează că ceea ce spune el despre

originea tragediei nu este un fapt istoric, ci o simplă ipoteză. Tratatul care nel-a parvenit sub numele de Poetica *(Perl poietikes)* este rezultatul notelor pentru cursul pe care 1l-a ţinut fără îndoială la Atena între anii 334— 323 î.e.n. ; erau deci, cu cîţiva ani diferenţă, două secole de cînd Thespis reprezentase prima sa tragedie în cadrul Dionisiilor urbane „în oraş" *(en astei* după restituirea cea mai sigură a Marmurei din Păros), adică în Atena. Dar Aristotel nu cunoaşte nici măcar numele lui Thespis, în orice caz^ nul-l menţionează, spunînd doar : „Ivită dar din capul locului pe calea improvizărilor (ca şi comedia dealtminteri : una mulţumită îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cîntece licenţioase, din cele ce, pînă în zilele noastre, mai stăruie prin multe cetăţi), tragedia sl-a desăvîrşit puţin cîte puţin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, pînă cînd, după multe prefaceri, găsindul-şi firea adevărată, a încetat să se mai transforme" (text din *Arte Poetice, Antichitatea,* Ed. Univers, 1970, p. 155, 1449 a). Aceasta este însă puţin şi foarte vag, mai ales că nu ne spune nimic asupra adevăratei origini a tragediei. Această concepţie a dominat toată Antichitatea căci, atunci cînd ştim că ditirambul — despre care vom vorbi pe larg puţin mai departe — este cîntat de un cor format şi dirijat de însuşi poetul, vom vedea că ipoteza lui Aristotel se potriveşte cu ceea ce afirmă Evanthius în al său tratat *De Tragoedia et comoedia* şi anume că tragedia a fost la început un simplu poem cîntat de Cor acompaniat de un flautist în jurul altarelor de sacrificiu încă fumegînde, mergînd dintrl-o parte în alta, cîteodată oprindul-se, apoi revenind iarăşi în cerc[1]. Acest cor ar fi fost alcătuit din satiri, aşa cum deja lăsa să se înţeleagă şi Aristotel atunci cînd vorbea despre tragedie, la început, „un simplu cor de satiri" *(Poetica,* 1449). Se ştie că satirii au fost incluşi în cultul lui Dionysos ; pe de altă parte, după *Etymologicum magl-num* şi după Hesychius, aceşti satiri erau numiţi ţapi

[1] „Comoedia fere vetus, ut ipsa quoque olim tragoedia, simplex fuit carmen, quod chorus circa aras fumantes nune spatiatus, nune consistens, nune revolvens gyros, cum tibicine concinebat", citat de Donat, în *Comoed. Terent.*

(tragos) datorită aspectului lor animalic, de unde şi numele de *tragoidia* care ar fi „cîntecul ţapului adică al satirului. In sfîrşit, anumiţi autori antici, latinii în special, au interpretat cuvîntul „tragedie" ca desemnînd ţapul dat ca premiu celui mai bun cîntăreţ în concursurile dionisiace primitive [2].

Primul studiu modern consacrat originii tragediei răl-mîne acela publicat de Nietzsche în anul 1878 sub titlul *Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik*[3]. Nu este un studiu oarecare şi marchează o cotitură decisivă în modul nostru de a înţelege sufletul grec, căci autorul cărţii „Aşa vorbitl-a Zarathustra" depăşeşte cu mult cadrul subiectului său. Reţine ca

punct de plecare străvechea tradiţie după care tragedia sl-ar fi născut din corul tragic, fiind astfel legată de cultele dionisiace dar — aşa cum subliniază autorul — trebuie să pătrundem în sufletul acestui cor şi nu putem face aceasta decît dacă, am înţeles faptul că tragedia este rezultatul şi expresia colectivă a acestor două curente, ale acestor două „impulsuri artistice" care sînt spiritul apolinic şi instinctul dionisiac ; iar această „beţie dionisiacă" este simbolizată, exprimată prin muzică, esenţa şi originea profundă a tragediei. Desigur, viziunea lui Nietzsche nu ţine îndeajuns seama de toate datele „istorice", dar ea rămîne fertilă prin implicaţiile sale psihologice.

Teoria conform căreia tragedia îşi are originea în ditiramb a fost mult timp acceptată mai ales de autorii care nel-au dat opere de ansamblu asupra literaturii greceşti, începînd cu O. Miiller în 1841 pînă la A. şi M. Croil-set între 1887—1899, subliniind faptul că ditirambul a fost cel care a dat forma lui tragediei. Ernst Howald, în 1930, acceptă şi el această origine, bazîndul-se pe faptul că tragedia nu se poate explica decît ca o derivare a lirismului coral care, în cultul lui Dionysos, nu este altul decît ditirambul. H. Patzer, întrl-o lucrare destul de recentă, găseşte originea tragediei în ditiramb şi crede că ea sl-a dezvoltat în paralel cu acesta. Cercetătorul îi conferă un rol preponderent lui Arion care, trăind la

V. Virgiliu, *Georgicele* şi Horaţiu, *Arta poetică.* Naşterea tragediei din spiritul muzicii (germ.).

sfîrşitul sec. VII sau la începutul sec. VI, a creat, sau, mai bine spus, a organizat ditirambul ; după Patzer, el ar fi iniţiat un fel de tragedie primitivă alcătuită dintrl-un amestec de elemente mimetice aparţinînd dansurilor satirilor şi de elemente extrase din „saga" eroilor, recitate în noii lui ditirambi narativi.

Dar, începînd cu primii ani ai secolului nostru, lucrările de mitologie comparată şi de etnologie, mai ales teoriile pe care James Frazer le susţinuse în monumentalul său *Golden Bough (Creanga de aur),* au pus accentul pe importanţa mentalităţii religioase şi sociale în dezvoltarea instituţiilor şi a credinţelor.

Unul dintre primele studii — din punct de vedere cronologic — este cel semnat de Albert Dieterich (1908) care leagă originea tragediei de cultul morţilor şi acela al divinităţilor ctoniene. Panii şi Satirii reprezentaţi pe vase înconjurînd o zeitate ieşită din pămînt ar fi demonii dionisiaci ai fertilităţii dansînd în jurul zeiţei Core revenită la lumina zilei ; aceşti demoni nl-ar fi decît reincarnarea spiritului morţilor, reprezentaţi de personaje mascate în decursul spectacolelor dramatice din cadrul Misterelor eleusiene ale căror elemente ar fi, printre altele, căsătoria sacră (hierogamia) lui Zeus şi Demeter şi naşterea unui copill-zeu, Dionysos ; tragedia sl-ar fi ivit dintrl-un „joc sacru", *sacer luduş.*

O teorie foarte asemănătoare a fost susţinută de Will-liam Ridgeway întrl-o lucrare apărută în anul 1910, completată printrl-un studiu publicat cu cinci ani mai tîrziu intitulat *Drama şi dansurile dramatice la rasele neeurol-pene cu referire specială la naşterea tragediei greceşti.* Personajele mascate sînt considerate ca reprezentind spiritul morţilor şi natura ; în legătură cu riturile funerare şi riturile de fertilitate, în numeroase civilizaţii apariţia lor a fost simbolizată prin dansuri cu măşti şi cu mimi care, atunci cînd se leagă de tradiţii mitice şi sînt structurate pe baza unui scenariu, sînt aproape de teatru care se va naşte mai tîrziu tocmai pe baza acestor elemente.

încă din anul 1903, Jane Harrison, în remarcabilele sale „Prolegomene la studiul religiei greceşti" subliniase caracterul agrar al cultului dionisiac şi văzuse în *tral-goidia* un „cîntec de însămînţare" (sau de recoltă) şi nu

un cîntec al ţapului. Ea se baza pe faptul că anticii puneau în legătură fructele şi cerealele sălbatice cu ţapul sau cu capra ; astfel, messenienii denumeau smochinul sălbatic *tragos.*

Reluînd pe larg această problemă întrl-un alt studiu, *Themis,* apărut în 1911, ea a încercat să demonstreze existenţa unei sărbători elene a primăverii dominată de cultul unui demon

al fertilităţii, *eniautos daimdn,* prototip al lui Dionysos, sărbătoare în cursul căreia ar fi avut loc şi iniţieri de tineri marcate de rituri îndeplinite de personaje mascate. Ca apendice la acest studiu, Gilbert Murray îşi fundamenta teoria după care tragedia sl-ar fi ivit din reprezentarea dramatică a morţii şi reînvierii demonului vegetaţiei incarnat în Dionysos care a fost inclus în această sărbătoare ; această moarte şi reînviere alcătuiesc, desigur, „pătimirea" lui Dionysos. In acelaşi sens este şi studiul lui George Thomson (1932) pentru care tragedia, invenţie atenian㠄, este reflexul evoluţiei spirituale a poporului atenian ; influenţată de mituri străvechi, ea îşi găseşte originea în cultul unui Dionysos, model al unui rit agrar şi sezonier. La început, tragedia se rezuma la un mim dramatic aparţinînd ritualului tiaşilor, grupuri de spectatori ai lui Dionysos ; aceşti mimi erau reprezentaţi de trupe de actori care, puşi în „slujba" zeului, străbăteau satele.
Pe de altă parte, Martin P. Nilsson (1911), a făcut o paralelă între lamentările acelui *commos* al tragediei şi lamentările funerare pentru a arăta în ce măsură tragedia a fost influenţată, în structura ei, de lamentările rituale legate de cultul morţilor şi al eroilor. Cu toate acestea, elementele mimetice ale tragediei trebuiesc căutate în legendele privind Eleuthere, oraş frontieră din Atica pentru care se luptau atenienii şi beoţienii ; aici era venerat un Dionysos Melanaigis (cel cu pielea neagră de capră) ; ciclului legendar al acestui oraş îi aparţinea tradiţia unei lupte între doi campioni numiţi Xanthos (Blondul) şi Melas (sau Melanthos, Negrul), luptînd pentru beoţieni şi pentru atenieni ; o epifanie a lui Dionysos a adus victoria lui Melas, campionul Atenei. După Nilsson, am avea aici un mit agrar reprezentînd lupta dintre iarnă şi vară, sau dintre Vechiul şi Noul *An,* care ar fi ocazionat o luptă rituală. Infrîngerea lui Xanthos ar col-
1

memora moartea lui Dionysos urmată de reînvierea sa precum şi de epifania zeului. Acest Dionysos eleutherian, adus la Atena, ar fi introdus odată cu el şi reprezentaţiile dramatice legate de cultul său, prime forme ale tragediei.
Raffaele Cantarella, în al său *Eschilo* (1941), aduce o concepţie nouă şi originală. După el, ditirambul şi lirismul coral nu se găsesc nicidecum la originea tragediei, iar aspectul ei dionisiac nu este decît de suprafaţă. El caută curentul din care sl-a ivit tragedia în tradiţiile prel-elene şi mediteraneene.
Analizînd pasajul din legenda Argonauţilor referitor la *Planktai,* stîncile care se izbesc una de alta, J. Lindsay, văzînd în acest mit un simbol al trecerii în cealaltă lume, analizează problema naşterii dramei. El găseşte în cîteva din miturile folosite de tragici, aşa cum ar fi moartea lui Aias sau a lui Prometeu, reflexul unor iniţieri de tip şamanic : acestea ar fi ecourile crizei ivite în urma unei invazii doriene care a dus la o înfruntare între un sistem tribal cu origine de stepă şi universalismul străvechilor zei olimpieni ; ritualul ar fi creat drama tocmai ca o reacţie împotriva unui asemenea fundal ; astfel, eroii tragediei ar aparţine tipului şamanic.
Lucrarea lui G. Else, alcătuită din patru conferinţe despre Dionysos şi tragedie, despre Solon şi Pisistrate, despre Thespis şi naşterea tragediei, despre Eschil şi crearea dramei tragice, prezintă interes prin aspectul său „pozitiv". Autorul refuză atît ipoteza aristotelică cît şi teoriile care implică în originea tragediei un fenomen cu caracter specific religios. Revenind la explicaţia dată de Horaţiu, el vede în *tragoidia* cîntecul aceluia care cîntă pentru ţap. Tragedia ar fi fost creată în două etape ; la început este Thespis, atenian, necitat de Aristotel atît din cauza părerilor sale nefavorabile atenienilor cît şi pentru a atribui Dorienilor gloria inventării acestui gen. Thespis a creat în întregime tragedia, imaginînd mimarea suferinţelor eroului chiar sub ochii publicului. Modelul ar fi fost Solon care traduce prin experienţa sa personală concepţia lui religioasă despre viaţă. Drumul ce a condus spre tragedie ar fi fost deschis de Eschil care, folosind un al doilea personaj, introduce acţiunea în drama statică a lui Thespis.

Nu voi spune decît cîteva cuvinte despre noua ediţie stabilită de T.B.L. Webster a operei fundamentale a lui Pickardl-Cambridge, analiză a ditirambului, tragediei şi comediei, deoarece voi avea ocazia de a reveni asupra acestui remarcabil studiu care încearcă să urmărească evoluţia ditirambului şi a tragediei începînd cu originile, mai bine zis cu rădăcinile ei cele mai adinei, lucru remarcat de profesorul Webster prin adăugirile sale privind reprezentările figurate minoene şi miceniene.

O rapidă analiză a acestor ipoteze ne permite să ne dăm seama, întrl-un mod mai acut, de complexitatea problemei. Dar ceea ce este poate mai remarcabil este că nu toate soluţiile propuse trebuie respinse, fiecare descoperind o parte a adevărului ; rămîne de ştiut care este acest adevăr asupra căruia nu putem avea nici un fel de dată sigură. înainte de a examina cîteva din elementele în care putem spera să găsim un punct de plecare posibil al tragediei, sau cel puţin o paradigmă ce ne va permite să ne lămurim mai bine asupra implicaţiilor ei psihologice, săl-mi fie permis a cita aici numele profesorului Fernand Robert, creatorul unei seducătoare ipoteze asupra originii tragediei căutată îndeosebi în riturile catartice şi în sacrificiul ritual al ţapului ispăşitor. Cititorul va putea vedea în ce mod il-am folosit lucrările şi cît îi sînt de îndatorat în toate comentariile care urmează.

REPREZENTĂRI DE CULT IN ORIENTUL APROPIAT

Orice teorie care încearcă să separe tragedia de originile ei religioase şi sociale — religiosul şi socialul fiind strîns legate în cadrul societăţilor primitive — se izbeşte de caracterul eminamente religios al tragediei. Putem găsi în tragedie toate elementele fundamentale ale manifestărilor religioase : prezenţă permanentă a zeilor, teol-fanii, sensul purităţii şi al impurităţii, importanţa sacrificiului sub cele mai diverse forme, al sacrului, al păcatului, intervenţia oracolelor, a ghicitorilor, a visurilor, expresie a riturilor şi cultelor cu predominanţa acelora cu caracter funerar şi eroic, apoi însuşi faptul că pînă la sfîrşitul sec. V î.e.n. care a cunoscut deplina înl-

fLorire a tragediei, niciodată vreun subiect tragic nu a fost ales în afara ciclului mitic şi legendar (adică eroic), revelează faptul că acest aspect religios care este nu numai o caracteristică exterioară a tragediei — reprezentată doar cu ocazia unor sărbători religioase şi însoţită de rituri precise — ci, dimpotrivă, constituie şi o caracteristică interioară ei. Tocmai această constatare ne permite să facem o legătură între tragedie şi diferitele manifestări religioase cu ajutorul cărora vom putea preciza mai bine spiritul în care ea a fost creată.

„Mitul narează o istorie sacră, adică un eveniment primordial care a avut loc la începutul timpurilor, *ab initio.* A povesti o asemenea istorie sacră echivalează cu revelarea unui mister, căci personajele mitului nu sînt oameni, ci sînt zei sau eroi civilizatori şi, din această cauză, *gesta* lor constituie un mister" [4] : astfel defineşte Mircea Eliade aspectul dinamic al mitului. Acelaşi autor constată că omul religios nu este un *dat,* ci se construieşte pe sine însuşi pe măsură ce se apropie de modelele divine „şi nu se recunoaşte cu adevărat ca om decît în măsura în care imită zeii, Eroii Civilizatori sau pe străbunii săi mitici". Pentru aceasta, miturile trebuie reactualizate, dîndul-le viaţă prin revelarea lor ; trebuie deci recitate şi mimate pentru a se reproduce actul primar al creaţiei. Astfel se explică mai ales dramele rituale ale Anului Nou, lumea trebuind să fie recreată la sfîrşitul fiecărui an încheiat. In acei moment, omul se defineşte în raport cu Timpul primordial, devine contemporanul zeilor şi — prin interpretarea şi înţelegerea simbolului ascuns în mit — ajunge să trăiască universalul. Acesta este sensul profund al ceremoniei babiloneene *Akitu* a Anului Nou. Sărbătoarea *Akitu* datează din epoca sumeriană, dar nu cunoaştem în mod satisfăcător decît ritualul epocii neol-babiloneene (sec. VI î.e.n.) datorită tabletelor din Babilon aparţinînd epocii seleucizilor, păstrînd

[4] M. Eliade, *Le sacre et le profane (Sacrul* şt *profanul),* Paris, Gallimard, 1965, p. 82, apoi în lucrările aceluiaşi autor, *Aspects du mythe (Aspecte ale mitului),* Paris, Gallimard, 1963 ; *Trăite d'histoire des religions (Tratat de istoria religiilor),* Paris, Payot, 1953.

însă o tradiţie mai veche [5]. Sărbătoarea avea loc în luna Nisan, către echinoxul de primăvară ; textul ritualului nu ne dă decît schema ceremoniilor între ziua a doua şi a cincea. Ceremoniile constau dintrl-un ansamblu de procesiuni, unele în bărci pe Eufrat, din recitarea textelor rituale şi mai ales, în ziua a patra, de recitarea de către *preotull-urigallu* al templului *Ekua,* a poemului *Enuma elish,* poem al Creaţiei pe care ni 1l-a restiuit arheologia, din purificări. Printre acestea trebuie menţionate purificările din templele Bel şi Marduk realizate cu ajutorul lusl-traţiilor şi al corpului unui ţap decapitat care apare foarte clar ca un *pharmakos,* adică ţap ispăşitor. După o interpretare poate îndrăzneaţă [6] a unui text obscur, sărbătoarea ar aminti îndeosebi „pătimirea" lui Marduk, coborîrea acestuia în infern precum şi reînvierea lui care ne apare ca un mit agrar de tipul aceluia al lui Dumuzil-Tammuz.
Literatura hitită, acoperind o perioadă între secolele XV şi XIII î.e.n., nel-a lăsat cîteva ritualuri „de purificare a zeului şi oamenilor", pentru chemarea în ajutor a Demonilor protectori împotriva bolilor şi chiar împotriva certurilor familiale, dar acestea nu au caracterul dramatic al ritului *Akitu.*
Prin intermediul textelor Rasl-Shamral-Ugarit cunoaştem cîteva mituri cu caracter dramatic ale Protol-Fenil-cienilor din epoca Bronzului, dar nu ştim în ce mod erau recitate şi nici cu ce[J] ocazie. Poemul lui Baal şi al Mării povesteşte lupta primordială între zeul Baal şi zeul mare Yam ; el ţine totuşi mai degrabă de o literatură epică decît de una dramatică; tot astfel stau lucrurile şi în cazul poemului lui Baal şi al Morţii, poem care narează coborîrea lui Baal în Mot, în moarte, doliul zeilor şi reînvierea lui Baal; avem aici o formă arhaică

[5] Traducerea franceză a textelor în F. Thureaul-Dangin, *Rituels accadiens (Ritualuri accadiene),* Paris, 1921, p. 127—154, şi de A. Sachs în J. B. Pritchard, *Ancient Near Eastern texts (Texte vechi din orientul apropiat),* Ed. IHl-a, Prînceton, 1969, pp. 331—335. Poemul Creaţiei este tradus de R. Labat, în *Les Religions du Prochel-Orient asiatique, (Religiile orientului asiatic),* Paris, 1970, p. 36 sq.

[6] S. Langdon, *The Babylonian Epic of Creation (Epopeea creaţiei în Babilon),* Oxford, 1923, p. 34 sq. *The death and resurrection of Bell-Marduk (Moartea si învierea lui Bell-Marduk).*

"a mitului fenician al lui Adonis şi al Afroditei, simbol al izbînzii primăverii şi vegetaţiei.
In Egipt vom .găsi elemente dramatice mai bine conturate în modul de reprezentare al miturilor. Atît în temple cît şi în afara lor, dramele sacre erau jucate de preoţi sau de persoane special împuternicite în acest scop. Cele mai vechi atestări datează din epoca imperiului de mijloc care începe în secolul al XXl-lea î.e.n., iar Herodot ne oferă o mărturie asupra persistenţei acestor rituri în secolul V î.e.n. Cu cîteva excepţii, toate aceste mituri se referă la Osiris, la Horus, fiul lui şi la duşmanul lor, Seth [7].
Printre excepţii putem cita o scenă din mormîntul faraonului Khnemhotpe de la Benil-Hasan, datînd din secolul XIX î.e.n. reprezentînd ceea ce Erman numeşte un „tablou viu" ; această scenă este alcătuită din cinci „dansatoare" formînd două grupuri ; primul, denumit „sub picioare" reprezintă b dansatoare în picioare ţinînd în mîini părul unei alte dansatoare aflată în genunchi, tabloul amintindul-ne de reprezentările faraonilor învingători care ţin astfel pe adversarii lor învinşi în luptă. Al doilea grup, intitulat „în vînt", figurează o dansatoare întinzînd braţele deasupra altor două care se apleacă pe spate : se poate ca ele să simbolizeze vegetaţia mlădiată de vînt ; aceste tablouri sînt însoţite de un poem dialogat referitor la cele patru vînturi pe care trebuie să le stăpîneşti. Acest ansamblu a fost numit „jocul celor patru vînturi", dar interpretarea lui rămîne dintre cele mai nesigure.
Dimpotrivă, caracterul dramatic al mitului lui Horus şi Seth este foarte clar marcat. El a fost semnalat de egiptologul german Kurt Sethe [8] dar a fost sistematizat mai recent, cu strălucire şi erudiţie, de canonicul Driol-ton[9] ; în acelaşi timp, doi egiptologi englezi au interl-

[7] Pentru tot ce priveşte miturile referitoare la aceste zeităţi, a se consulta *Dictionnaire de la civilisation egyptienne (Dicţionarul civilizaţiei egiptene),* Larousse, 1968.

[8] *Dramatische Texte zu altăgyptischen Mysterienspiele (Texte dramatice despre misterele vechi egiptene),* Leipzig, 1928.

[9] întrl-o serie de articole publicate în *Revue du Caire* între 1938 şi 1942 şi reunite sub titlul *Le theâtre egyptien (Teatrul egiptean),* Cairo, 1942.

pretat în acelaşi sens inscripţiile referitoare la Horus din templul de la Edfou[10].

Pentru a interpreta aceste texte dispunem de ceea ce Drioton numeşte „carnetele regizorilor sau ale maeştrilor de ceremonie" ; acestea sînt *Piatra din Sabacon* şi *Papirusul lui Ramesseum,* amîndouă textele fiind publicate de Sethe. Iată, ca exemplu, cîteva observaţii din acest ultim text : „se întîmplă să fie alese două adoratoare : acestea sînt Isis şi Nefitis carel-l venerează pe Osiris" sau „Horus lui Mekhentienirti ; Pune ochii mei pe chipul tău pentru a vedea prin ei. Horus. Cei doi ochi, adul-i. Acela care nu mai are ochi. Ridicarea mîinii *".* Se poate vedea că nu sînt întotdeauna nişte note uşoare de interpretat, însă" actorii sînt foarte clar asimilaţi divinităţilor pe care trebuie să le reprezinte.
In textul dramatic de la Edfou, profesorii Blackmann şi Fairman au reuşit să distingă, între text şi bassol-rel-liefurile carel-l ilustrează, mai multe personaje care sînt actorii piesei : Horus, Isis, doi demoni, regele, cititorul, corul. Drioton a văzut în text două documente diferite pe care lel-a denumit „text cu galeră" şi „textul cu luntrea" şi a găsit pentru fiecare dintre ele o împărţire în acte ; astfel, pentru documentul A, distinge un Prolog, felicitările lui Thot ; scena I, pregătirile lui Horus ; scena II, suliţa lui Onouris ; scena III, plecarea galerei ; scena IV, reîntoarcerea triumfală ; epilog, spintecarea hipopotamului. Piesa prezintă lupta lui Horus împotriva lui Seth ascuns în baltă sub forma unui hipopotam. Iată, drept exemplificare, un cînt pe care Drioton îl atribuie unui cor : „Cerul este înveselit de vîntul de nord, pămîntul este presărat cu smaraldele amiezii. Pentru că Horus şil-a construit galera, vrînd să coboare în cîmpie

[10] Blackman şi Fairman, *The myth of Horus at Edfou (Mitul lui Horus la Edfu)* II C. *The triumph of Horus over his enemies :* a sacred drama, *(Triumful lui Horus asupra duşmanilor săi:* dramă sacră), *Journal of Egyptian Archeology (Jurnal de Arheologie egipteană),* 1924, 1943, 1944.

[11] E. Drioton, *Le texte dramatique ă'Edfou (Textul dramatic de la Edfu)* Cairo, 1948, p. 17—18. Traducerea a fost efectuată după textul din lb. franceză stabilit de E. Drioton

săl-i învingă pe duşmanii tatălui său, Osiris, şi pentru al-i prinde pe rebeli".
Se pare că întrl-adevăr piesa a fost mimată de actori în timp ce textul era cîntat sau recitat. Asemănător trebuie să fi fost şi cîntecul alternat pe care de Horrack 1l-a numit „Plîngerile zeiţei Isis şi a lui Neftis" ; el era cîntat de „două tinere cu corpul pur, în întregime epilat, purtînd peruci blonde şi ducînd în mîini tamburine[12]. Numele lor „Isis şi Neftis" le erau înscrise pe braţe. Pe rînd, şi apoi împreună, ele plîngeau moartea lui Osiris în lamentări de o mare frumuseţe poetică.
La rîndul său, Herodot vorbeşte despre adevărate lupte purtate de egipteni în timpul sărbătorilor lui Ares (adică Horus), în deltă, simulînd lupta dintre adepţii lui Horus şi cei ai lui Seth (II, 63) ; în altă parte spune că, pe lacul Sals „egiptenii reprezintă, prin jocuri mimice patimile zeului, jocuri pe care egiptenii le numesc „mistere" (voi. I, II, CLXXI).

MIMESIS ŞI REPREZENTĂPJLE DE CULT IN GRECIA

Evident, cultele greceşti nl-au ignorat procesiunile şi reprezentările dramelor sacre, ceremonii a căror origine trebuie adesea căutată în Grecia miceniană şi minoică, poate chiar mai departe, întrl-un trecut îndepărtat. Am văzut că la Eleusis, cu ocazia celebrării Misterelor era reprezentată hierogamia, căsătoria sacră a zeiţei Demeter jucată de o preoteasă lucru care il-a făcut pe Părinţii bisericii să afirme că, în timpul Misterelor, erau prezentate scene ruşinoase. Acest rit se referea, fără îndoială, la mitul de origine greacă al împreunării lui Iasion cu Demeter pe un ogor nedesţelenit.
Cu toate că Ventris a descifrat scrierea de pe tabletele miceniene, monumentele figurative ale epocilor miceniene şi minoice rămîn încă mute şi greu de interpretat. Cu

[12] Se va găsi un text restituit pe baza mai multor documente în E. Schott, *Les chants d'amour de l'Egypte ancienne, L'Orient ancien Mustre (Cînturile de dragoste în vechiul Egipt. Orientul antic ilustrat),* Paris, 1956, p. 162 sq. A se vedea, pentru „pătimirea" lui Osiris şi A. Moret, *Rois et dieux d'Egypte (Regi şi zei ai Egiptului),* Paris, A. Colin, 1925.

deosebire monturile splendidelor inele de aur găsite la Cnossos şi Micene ne permit să ne facem o idee verosimilă asupra anumitor forme de cult. Personajele reprezentate sînt femei, fie îmbrăcate în rochia lungă, cu volane, care lăsa pieptul descoperit, fie, mai rar, în întregime goale, bărbaţii fiind reprezentaţi mai mici, avînd strîns legată în jurul şoldurilor îngusta îmbrăcăminte minoică. Scenele par să aibă toate un caracter agrar ; se face smulgerea rituală a arborilor sacri, scene interpretate de unii arheologi drept culegere a plantelor medicinale,l- lucru care pare îndoielnic. Dansurile par a ocupa un

loc important, aşa cum figurează şi pe inelul de la Isopata. Aceste scene pot fi interpretate ca o ceremonie a renaşterii magice a naturii, lucru care ar putea implica o dramă sacră aşa cum este atestat pentru ceremoniile asemănătoare ale epocilor istorice. Majoritatea personajelor sînt preotese însoţite de servitori. Prezenţa personajului feminin aşezat sub un copac figurat pe celebrul inel din Micene sau a personajului central de pe inelul din Isopata ridică întrebarea de a se şti dacă ne găsim în faţa unei simple oficiante, aşa cum a sugerat Herkenrath, sau în faţa prezenţei mistice şi simbolice a zeiţei aşa cum susţin Charbonneaux şi Picard. Gesturile celorlalte personaje ne fac să fim siguri că este vorba despre o zeitate, dar se pare că aceasta era întrl-adevăr incarnată de o fiinţă umană, deci nu imaginată doar pentru această scenă figurată ; am putea deci să ne găsim în faţa reprezentării unei drame sacre în care era poate mimată acţiunea primordială a zeiţei. Aceste ceremonii aveau loc în aer liber, desigur întrl-o incintă sacră ; se pare că nu a existat altar, copacul smuls fiind plantat întrl-un fel de ladă, lucru care demonstrează aspectul simbolic al ritului.

De un mare interes sînt şi reprezentările personajelor mascate. Etnologia a pus accentul asupra importanţei măştilor în ceremoniile religioase şi magice. Masca permite transpunerea lumii omeneşti în cea a zeilor ; prin mască, actorul se identifică cu zeitatea sau cu eroul pe care îl reprezintă şi al cărui simbol este masca. Iniţial, masca folosită în teatrul antic nu are altă utilizare şi permitea spectatorilor să identifice imediat zeul sau eroul

despre care era vorba. Cretanii şi micenienii au folosit personajele mascate : aşa sînt, fără îndoială, demonii porecliţi „cu mască" ce puteau fi „iniţiatoril-vrăjitori" ; mai puţin sigură este interpretarea dată cupelor în formă de cap de animal, pictate pe fresce, sau pe peceţi, interpretate ca fiind şi ele nişte măşti. Pe o gemă găsită de Persson la Midea sl-a crezut că se .poate identifica o oficiantă învelită cu o piele de animal ceea ce ar putea avea o legătură cu vreun rit funerar. Este mai greu de interpretat un mic fragment de frescă provenind de la Micene şi reprezentînd trei măgari, mai bine zis trei personaje care poartă capete de măgari, avînd pe umeri o coadă de măgar care îi uneşte între ei. Aceste personaje ar putea fi comparate cu o pecete cretană în cornal-lină reprezentînd un animal în picioare, cu un cap de măgar (de cal sau poate de cîine ?), purtînd pe umeri un băţ la extremităţile căruia sînt agăţate două vaci (?) sau, poate, piei de bovine. Interpretarea acestor reprezentări rămîne întrl-un domeniu al ipoteticului, dar trebuie să recunoaştem în ele mai degrabă nişte personaje mascate şi deghizate decît nişte animale fantastice.

în legătură cu procesiunile de obiecte sacre reprezentate în frescele de la Cnossos sau pe cupele împodobite lucrate în steatită, şi în special pe acela din Haghia Triada care ar reprezenta o procesiune în lustraţiuni circulare" şi vasul de piatră cu procesiune în jurul unui „zid sacru" *(hieron teichos),* Charles Picard[13] crede că ar fi putut avea loc o cursă sacră în jurul altarului „ceea ce ar anunţa, mai mult sau mai puţin ceremoniile deliene în jurul Keratonl-ului (altar cu coarne), cursă inaugurată ■poate de Teseu la reîntoarcerea lui din Creta". In al său *Imn către Delos,* Calimah evocă aceste dansuri în jurul imaginei sacre a străvechii Cypris pe care o consacrase Teseu, dansuri ce mai existau încă pe timpul său ; mai adaugă că chiar şi marinarii în trecere prin acele locuri veneau să facă înconjurul altarului, biciuindul-se şi muşl-cînd apoi din trunchiul măslinului sacru. Acceptînd comentariul făcut de Spanheim acestui text, Lebegue adl-

[13] *Les religions prehelleniques (Religiile prehelenice),* Paris, P.U.F., **1948, p.** 148.

mitea că în decursul acestor sărbători erau reprezentate scene din copilăria şi din tinereţea lui Apolo; Delfi, celălalt mare sanctuar apolinic al Greciei, a cărui origine trebuie şi ea căutată în epoca preelenă, era, şi el, martorul unor reprezentaţii dramatice. Acestea aveau loc în timpul sărbătorii *Septerion* „Venerarea" ; ea se repeta din nouă în nouă ani pentru a comemora victoria lui Apolo asupra şarpelui Piton. Pentru a mima lupta, se înălţa un bordei pe o zonă circulară de pămînt . locuinţa dragonului. Apolo şi tovarăşii lui ajungeau aici pe un drum ocolit ; aruncau torţe pe bordei şi apoi o luau la fugă, pentru a imita fuga lui Apolo în valea Tempe pentru a se purifica.

în apropiere de Delfi, la Lebadia, exista oracolul lui Trofonios, erou din ciclul teban. Cine dorea săl-l consulte trebuia mai întîi să se purifice şi apoi, în grotă, îndeplinea o adevărată *catabasis* în decursul căreia se mima o coborîre în infern. Această coborîre avea un caracter iniţiatic, căci atingerea Hadesului aducea omului revelaţia trecutului şi viitorului său[14]. Această menţionare a grotei lui Trofonios ne sugerează să spunem cîteva cuvinte despre cultele chtoniene.

CULTELE CHTONIENE

Cultele denumite „chtoniene" se referă la cultul fiinţelor supranaturale frăind sub pămînt în opoziţie cu zeităţile olimpiene care trăiau în cer. Aceste entităţi l-erau morţii, eroii, zeităţile infernale : Hades, Persefona, Core, Hecate, Hermes subpămînteanul; zeităţile vegetaţiei vor intra în această categorie începînd cu Dionysos în atributele sale fundamentale sau anumite zeităţi prel-elene, aşa cum ar fi Hiacint, Ariadna, Elena ; acestora li se pot adăuga toate spiritele infernale, fantome, spectre cu care imaginaţia grecilor populase lumea.

[14] Paus., IX 39, 5—14. Prezenţa mimului este admisă şi de J.l-P. Vernant, *Mythe et Pensee chez les Grecs (Mit şi gindire la greci)* Paris, Maspero, **1971,** p. 88.

Nu ne vom ocupa aici decît de cultele funerare şi eroice. I

Cultul închinat defunctului începea din momentul morţii. Prima datorie care trebuia îndeplinită era aceea de a se asigura mortului un mormînt, fără de care nu putea pătrunde în Hades. Cadavrul lăsat fără mormînt „murdărea" locurile unde se găsea, rănea privirea zeilor, supăra pe zeii infernali ; a refuza mormîntul era o crimă pedepsită de Erinii, aşa cum declară Tiresias lui Creon, în *Antigona.* Caracterul simbolic al mormîntului apare în *Antigona* în momentul în care eroina se mulţumeşte să acopere cu praf trupul neînsufleţit al fratelui ei ; Eschine şi Plutarh ne sînt martori că acest gest simbolic ajungea pentru a mulţumi cerinţele religioase. Totuşi, în general, morţilor li se făceau funeralii mai puţin sumare în care lamentaţiile aveau un rol important. Lamentaţiile se desfăşurau în jurul patului pe care era depus mortul. Ele aveau un caracter ritual şi erau desigur reînnoite în fiecare an în cadrul cultului eroilor, aşa cum sugerează E. Reiner *(Die rituelle Totenklage cler Griechen,* 1938). Aceste lamentaţii, numite *threnoi* sînt menţionate adesea de Homer ; Ahile se lamentează lîngă cadavrul lui Patroclu ; femeile din Troia plîng astfel lîngă Hector ; asemenea Muzele şi Nereidele îl plîng pe Ahile. La începutul *Electrei* lui Sofocle, tînăra eroină cîntă un *threnos* în cinstea lui Agamemnon, iar la sfîrşitul *Troienelor* lui Euripide, Hecuba este aceea care invocă morţii prin cîntecul ei, aşa după cum ne spune corul. în secolul al Vl-lea, marii poeţi lirici şi în special Pindar au compus pentru cîntecul coral nişte *threnoi* de ceremonie care, în fragmentele păstrate din opera lui Pindar, apar ca nişte consolări pentru cei vii, deci nu acele lungi strigăte de durere care se auzeau în *commoi* ai tragediei.

O altă manifestare însoţeşte anumite funeralii, mai ales la Homer unde riturile funerare se leagă^ în mare parte de riturile cultului eroilor, este aceea a jocurilor. Prin jocuri (în greceşte *agon)* trebuie să înţelegem „concursuri" ; sînt jocuri asemănătoare cu cele pe care Ahile le organizează cu ocazia funeraliilor lui Patroclu. în timpul acestor jocuri cu caracter „sportiv", unde cursa

de care constituie un episod central descris de Homer cu toată strălucirea geniului său, adversarii se înfruntă, victoria lor fiind consfinţită prin atribuirea unui premiu. Este util să reamintim aici că la originea lor, cele patru mari „jocuri" ale Greciei, olimpicele, piticele, nemeenele şi istmicele erau organizate în cinstea eroilor morţi şi aveau toate un caracter funerar. In cadrul acestor jocuri, alături de întrecerile sportive, mai aveau loc şi concursuri lirice, muzicale si poetice, aceasta cu deosebire la Delfi. In acelaşi spirit erau organizate şi reprezentările tragediei, în formă de concurs.

Aceste apropieri nu trebuie să ducă însă la confuzii ; paralelele ar fi uşor de dezvoltat dar întotdeauna se vor ivi mari greutăţi atunci cînd se caută originea tragediei doar întrl-un cult funerar sau întrl-unui eroic. Nu ne putem îndoi de faptul că *threnosl-ul,* chiar şi atunci cînd acest cuvînt nu este pronunţat, are o importanţă fundamentală în tragedie, iar fondul dramatic al acestui gen implică în mod firesc lamentările actorului şi ale corului. Este atestat faptul că personajele tragediei erau adesea eroi, fiind în acelaşi timp veneraţi printrl-un cult întrl-o anumită parte a Greciei aşa cum erau Heracles, Elena, Menelaos, Teseu, Hipolit, Agamemnon. Greutatea de care ne izbim este imposibilitatea de a identifica cultul sau personajul eroic în cinstea căruia ar fi fost creată tragedia. Astfel, jocurile istmice ar fi fost create de Sisif în cinstea lui Melicerte, înecat în apropiere de acele locuri ; jocurile nemeene ar cinsti memoria lui Archel-more, străveche zeitate a naturii ; dar dacă despărţim tragedia de Dionysos, cărui erou, cărui defunct il-ar celebra oare amintirea *agonl-vl* tragic ?

Se pare că trebuie să lămurim răspunsul la această întrebare înainte de a continua această succintă analiză a antecedentelor tragediei.

Unul dintre aspectele cele mai fertile şi mai caracteristice ale cultului funerar, eroic sau. agrar este acela referitor la sacrificii şi purificări. Pe această cale vom analiza mai îndeaproape'problema naşterii reprezentaţiei tragice.

SACRIFICII ŞI PURIFICĂRI

Sacrificiile erau net deosebite, atît prin doctrină cît şi prin/ritual, după cum ele erau adre'sate fie zeilor oliml-pieni, fie morţilor şi zeităţilor subterane. Trebuia ca sacrificiile j'adresate Olimpienilor să se ridice în valuri de fum spre cer; actul acestor sacrificii e exprimat prin verbul *thuein,l-* în timp ce verbul *enagizein* se aplică sacrificiilor şi ofrandelor oferite morţilor şi eroilor ; *enagismos* este o ceremonie funebră dar şi una expial-torie. Animalele de sacrificiu erau în general cocoşul dar mal ales porcul şi berbecul în ceremoniile catartice (purificatoare) şi in ce^e hilastice (expiatoare sau urmărind îmbunarea zeildr) ; sacrificiile umane ale căror ecouri au ajuns, în tragedii,^ au fost făcute în epoca miceniană şi, se cunosc exemple datînd din epoca istorică. Libaţiile constau în lâpj;e, ulei, vin, un amestec de apă şi miere. Scopul ceremoniei *enagismos* era de a face ca libaţiile şi sîngele victimei să ajungă la defunct sau la zeităţile subterane. Pentru aceasta, sacrificiul avea loc pe un altar găurit care permitea scurgerea sîngelui ; o scolie la *Fenicienele* lui Euripide defineşte *eschara* ca pe o gaură *(bothros)* în pămînt deasupra căreia erau închinate *enal-gismoi* pentru cei care se aflau sub pămînt. Victima ucisă în acest chip se pîngărea în contact cu infernul şi trebuia arsă în întregime întrl-un *holocaust;* iată de ce *eschara* este întotdeauna un „altar cu foc", ideea de jăratec, cuptor fiind sensul ei primitiv. *Nekya* din *Odiseea* este una dintre cele mai vechi mărturii asupra acestui gen de sacrificiu ; urmînd indicaţiile date de Circe (cîntul X) Ulise se pregăteşte să invoce sufletul morţilor : *Eu sabial-mi trăsei atunci din teacă, Săpai* o *groapă* (bothros) *de un cot în cruce / Şi morţilor turnai întrl-însa paos : I Nainte fuse mied, apoi vin dulce I Şi dupl-aceea apă. Peste ele I Făină albă presărai. Pe urmă I Mă tot rugai la ţestele deşerte I Ale morţilor, le jurai căl-n ţară I Sosind le voi jertfi la minel-acasă I O vacă stearpă, vita cea mai bună, I Şi pe altar le voi ticsi tot felul I De bunătăţi... /.../ Iar cînd urai şi mă rugai acolo I Noroadelor de umbre, pusei mina I Pe oi şi lel-njunghiai în groapl-aceea, I Şi ciuruia întrl-însa sînge negru. I Atuncea*

din beznă sl-adună mulţime I De suflete de morţi... / Zorii atunci ca vitelel-njunghiate Şil-ntinse pe: jos să le jupoaie soţii I Şi să le ardă, rugi apoi săl-nalţe I Cumplitei Persefona şi lui Pluton / (Homer, *Odiseea,* Ed. de stat pt. literatură şi artă, 1956, trad. G. Murnu, XI, v. 30—67). Aceste sacrificii erau practicate de micenieni şi; de cretani. In cercul A al mormintelor ~din Micene care constituia o incintă funerară, se găsea un altar găurit (cu *bothros)* a cărui ieşire a fost găsită între mormîntul prim şi cel del-al patrulea ; un cult este atestat în aceste locuri cel puţin pînă la sfîrşitul epocii miceniene. In Creta, în apropiere de Mallia, în necropola de la Chrysol-lakkos găsim deasemenea un *bothros.* Celebrul sarcofag de la Haghial-Triada ne prezintă, în Creta secolului XV î.e.n., scenele unui cult funerar cu caracter eroic unde asistăm la libaţii, la ofrande şi la sacrificii sîngeroase pe o *eschara,* toate însoţite de p muzică de fluier şi de ţiteră.

Aşa cum a demonstrat F. Robert, în studiul său despre *thymele,* altarull-înălţat în mijlocul orchestrei, acesta nu era, iniţial, altceva decît o *eschara* care, prin însăşi destinaţia ei, face o legătură între corul tragic şi cultele ctoniene.

Sacrificiul închinat puterilor infernale este legat de o dublă noţiune de păcat ■— cauză pentru holocaustul care însoţeşte *enagismos* — şi a expierii *(hagos* sau *agos)* sau a sfinţeniei şi consacrării (căci *hagios* poate avea şi sensul de oroare, repulsie). Este de remarcat faptul că, aşa cum a precizat şi bizantinul Eustatiu în comentariul său asupra *Iliadei,* la origine, termenul *hagios* însemna „sfînt" şi „pur" dar mai avea şi sensul de „păcat", „întinare" ; Roger Caillois a subliniat această „Ambiguitate a sacrului" [15].

Orice întinare implică, în contrapondere, o purificare ce putea fi obţinută fie cu ajutorul lustraţiilor, fie prinl-trl-un gen de sacrificiu care consta în a aduna păcatele asupra unei fiinţe (sau asupra unui obiect) şi apoi de

[13] *L'homme et le sacre (Omul şi sacrul),* Paris, Gallimard, 1950, p. 37 sq.

al-l ucide sau, mai rar, al-l goni : este ceea ce sl-a stabilit să fie numit „ţapul ispăşitor".

In plină epocă istorică, în timpul unor sărbători cum ar fi Thargeliile, în Ionia şi Atena, se întîmpla ca, pentru a fi purificată cetatea, un om să fie omorît, prin ardere sau lapidare ; era, în general un criminal, putea fi şi o femeie, ei avînd rolul de a aduna asupra lor toate păcatele locuitorilor cetăţii ; acest personaj era numit *pharmakos.* Precum se ştie, numele de „ţap ispăşitor"[16] vine din Vechiul Testament unde, în capitolul XVI al Leviticului, este vorba

despre sacrificiul unui ţap la sărbătoarea *Ispăşirii;* cu sîngele ţapului, marele preot stropeşte altarul şi tabernacolul, în cadrul unui evident rit de purificare ; în acelaşi timp un alt ţap îi este adus lui Yehova ca victimă expiatorie ; toate păcatele poporului lui Israel sînt concentrate asupra acestui ţap care este părăsit în deşert, ducînd cu el toate relele.
Este singura dată cînd se vorbeşte, la evrei, despre un ţap care să fie astfel împovărat cu păcatele oamenilor. La greci, profesorul Robert a găsit două exemple în care sacrificiul ţapului avea ca scop gonirea unei epidemii : în timpul ciumei care a bîntuit Imperiul Roman în anul 166 e.n., oracolul din Claros a cerut un astfel de sacrificiu locuitorilor din Callipolis ; cu siguranţă este vorba despre acelaşi ritual întrl-un papirus din Gurob care se referă la misterele orficol-eleusine din Egipt; textul în cauză datează din sec. III î.e.n. Poate fi făcută aici o apropiere interesantă : în tratatul despre muzică care îi este atribuit, Plutarh spune că, după Hipponax, poetul elegiae Mimnerm cînta la fluier un cîntec *(nome)* numit *cradias;* nu ştim ce putea să însemne exact acest nome pentru Mimnerm, dar ne putem referi la o glosă a lui Hesychius care defineşte expresia *cradies nomos* drept acea bucată cîntată la fluier cînd *pharmakoi* (ţapii ispăşitori) erau alungaţi, loviţi cu ramuri şi mlădiţe de smochini. Prima constatare interesantă este că în momentul izgonirii ţapului ispăşitor, în anumite ocazii, ril-

[16] Pentru *pharmakos,* v. J. Harrison, *Prolegomena,* p. 95 sq. In general pentru tema „ţapului ispăşitor" v. J. G. Frazer, *The Scapegoat (Ţapul ispăşitor),* Londori, 1925.

tualul era însoţit de muzică de fluier care avea un nume precis ; acest *nome* sau, în orice caz numele său specific, se regăseşte în epoca lui Mimnerm care a trăit în a doua jumătate a secolului al VHl-lea î.e.n. ; se pare totuşi că melodia folosită de Mimnerm însoţise o poezie elegiacă compusă chiar de el, cu toate că este foarte posibil ca el să fi compus şi alt gen de poezie. A doua observaţie se bazează pe sensul cuvîntului *cradies* (sau *cradias) :* este un adjectiv format din substantivul care înseamnă „ramură" şi mai ales aceea a smochinului, putînd să desemneze şi arborele în întregul său; astfel, *cradies nomos* este „cîntecul smochinului" ; dacă ne amintim un lucru pe care ll-am semnalat mai înainte şi anume că mesenienii numeau smochinul sălbatic „tragos", nl-ar mai fi decît un pas de făcut pentru a vedea în *tragoidia* un dublet al acelui *cradies nomos* şi am găsi la originea tragediei cîntecul ce însoţea izgonirea unui păcat transferat în regnul, vegetal. Nu vom merge totuşi atît de departe, însă ţin să subliniez analogia care conferă mai multă verosimilitate ipotezei existenţei unui cîntec primitiv însoţind sacrificiul unui ţap ispăşitor.
Atît aceste ceremonii cît şi riturile funerare implicau o purificare, o „catharsis" care căpăta un aspect simbolic. Dintre riturile purificatoare, cele care trebuie să ne reţină atenţia sînt dansurile cu parcursuri alternate care, aşa cum remarcă Fernand Robert, vor constitui schema esenţială a corului tragic. Drumul de urmat pleacă, din nou, din Creta. După ce Teseu a învins Minotaurul şi a revenit la Cnossos împreună cu tinerii atenieni pe care îi eliberase, a debarcat la Delos ; acolo, ne spune Plutarh, după ce a adus sacrificii lui Apolo şi a consacrat o statuie a Afroditei pe care il-o dăduse Ariadna, a executat împreună cu tovarăşii lui un dans ale cărui mişcări şi paşi înlănţuiţi erau o imitare a întoarcerilor şi ocolişurilor labirintului. După spusele lui Dicearh, acest dans era numit la Delos „dansul cocorului" *(geranos);* se executa în jurul altarului numit *keraton* deoarece era făcut din coarnele de pe partea stingă ale animalelor, aşa cum precizează Plutarh care mai adaugă că Teseu a celebrat în această insulă jocuri unde, pentru prima oară, învingătorii au primit o ramură de palmier. Plutarh a văzut oare

altarul ? Îndoiala este posibilă ; în tratatul său asupra inteligenţei animalelor spune că acest altar, considerat a fi printre minunile lumii, era făcut din coarnele din dreapta ale taurilor ; Callimah, în imnul său către Apolo, ne spune că, dimpotrivă, zeul însuşi construise acest altar din coarnele caprelor vînate de Artemis pe muntele Sinth.
Numele de „dansul cocorului" provenea poate de la faptul că dansatoarele şi dansatorii formau o figură imil-tînd mişcările cocorilor zburînd în linie, aşa cum susţine Dacier, cu toate că poetul Callimah se

mulţumeşte să spună că dansul se desfăşura în cerc în jurul altarului, după sunetele ţiterei. Explicaţia prin imitarea mişcării cocorilor este cu atît mai puţin satisfăcătoare cu cît Lucian precizează, în al său tratat asupra Dansului, că „subiectele şi materia dansului sînt date de poveştile vechi" şi enumera printre aceste mituri dansate pe acelea în legătură cu Creta, poveştile Labirintului, ale Ariadnei, ale Fedrei ; a existat oare întrl-o epocă străveche sacrificiul unui cocor care să fi dat numele acestui dans care — şi aici mărturia lui Plutarh este importantă — să se fi referit la ocolişurile labirintului ? Bazîndul-se pe o lucrare a lui S. Eitrem care demonstra scopul esenţialmente lustral al drumurilor circulare în jurul unui mort sau a unui loc de sacrificiu, F. Robert a încercat să stabilească funcţia purificatoare a acestor dansuri pe care le pune în legătură cu riturile funerare. El subliniază rolul funerar al unor labirinte, aşa cum ar fi cel din Creta, din Egipt sau acela din Clusium ; dar acest caracter nu mi se pare generalizat cu toate că este greu de interpretat în mod sigur toate reprezentările labirintelor care rămîn simple imagini mute [17]. Prin analogie, putem înţelege acum destinaţia labirintului de la Epidaur unde credincioşii erau obligaţi să rătăcească prin galeriile întunecoase înainte de a ajunge în centrul rotondei ; în acest caz nel-am găsi în faţa unui cult ctonian însoţit de sacrificii funerare şi de ritualuri catartice. *Thymela* ne apare în mod clar ca o *eschara,* ca de altfel

[17] Un foarte serios studiu, însoţit de o bibliografie asupra problemei labirintelor este *II Libro dei Labirinti (Cartea labirintului)* de P. Santarcangeli, Florenţa, 1967.

şi acel *keraton* din Delos. Este adevărat că ne găsim puşi aici în faţa unei dificultăţi : F. Robert şil-l imaginează ca pe o groapă, un *bothros* plin de coarne de capră, asemănător cu *eschara* descoperită de Sp. Marinatos la Deros în 1936, fără a ţine seama de descrierile despre care am vorbit mai înainte ; de altfel, atît Plutarh cît şi Callimah desemnează acest altar prin termenul *bomos* reprezentînd întrl-adevăr un altar destinat unui sacrificiu închinat zeilor. Dar nu putem oare admite că unui *eschara* primitiv, legat poate de cultul unei zeităţi agrare, în cazul nostru Ariadna cretană, ipostază a Afroditei, a fost mai tîrziu înlocuit de un *bomos,* în momentul cînd, întrl-o epocă nedeterminată, insula şi altarul însuşi au fost închinate lui Apolo, zeitate olimpiană ?

DITIRAMBUL ŞI CULTUL LUI DIONYSOS

Ditirambul din care ar fi luat naştere drama satirică şi, prin epuraţia genului, tragedia, este strîns legat de cultul lui Dionysos, *Dithyrambos* este un epitet al zeului care a desemnat cîntecul legat de manifestările cultului său ; mai găsim o asemenea asimilare în cazul termenului de Pean care desemna în acelaşi timp şi numele propriu lui Apolo şi porecla lui. Etimologia cuvîntului rămîne obscură : sl-a făcut legătura între *dithyrambos* şi *thriambos,* o altă poreclă a lui Dionysos care ar fi înrudită cu *triumpus* (formă arhaică a lui *triumphus)* latin ; despărl-ţind cuvîntul în dil-thyrambos, Wilamowitzl-Moellendorf îl interpreta ca pe un *thyrambos* (sau *thriambos)* zeiesc : dar în toate aceste cazuri se explică un termen obscur cu ajutorul unor termeni tot atît de obscuri. Ceea ce se poate reţine din aceste explicaţii este că *dithyrambos* pare să fi fost la origine o zeitate asimilată de Dionysos, ceea ce pare să fie întrl-adevăr cazul pentru *Paian* şi Apolo din momentul în care sl-a citit numele de *paiaivon* pe o tabletă de la Cnossos [18] datînd din sec. XV î.e.n.

[18] W. Brandstein, *Indogermanische Forschungen (Studii indol-germanice),* LIV, 1956, pp. 34—38, vede în ditiramb un cuvînt de origine miceniană. Pentru alte ipoteze, a se vedea Pickardl-Cambridge, *Dithyramb, Tragudy and Comedy (Ditiramb, tragedie şi comedie)* pp. 7—9.

Ditirambul era o compoziţie lirică interpretată de un cor compus, în concursurile ce au avut loc în Atena clasică, din cincizeci de oameni. Coreuţii erau aşezaţi în cerc, de unde şi numele de „cor ciclic" dat în antichitate acestui tip de cor care executa un dans rapid în cerc în sunet de flaut, pe modul frigian deosebit de viu şi de pasionat; vioiciunea mişcării cerea nişte ritmuri rapide, în trei timpi, eretice sau coriambi ; acest dans dinamic purta numele de *turbasia.* Ritmul era scandat de strigăte şi diverse instrumente aşa cum ar fi fost castal-gnetele, tamburina sau timpanele.

Ştim că în epoca lui Simonide, sec. V î.e.n., poetul învingător în concursurile ditirambice primea un trepied şi un taur destinat sacrificiului ; astfel, aşa cum subliniază H. Jeanmaire[19], ditirambul însoţea la început un sacrificiu, mai ales sacrificiul unui bou. O scolie la *Republica* lui Platon precizează că poetului clasat pe locul doi i se dădea o amforă, desigur plină cu vin, iar aceluia situat pe locul trei, un ţap. Primul şi al treilea premiu necesită uri scurt comentariu ale cărui elemente le vom împrumuta din capitolul pe care, în al său Dionysos, H. Jeanmaire 1l-a consacrat ditirambului. In *Olimpica a XIIIl-a,* Pindar vorbeşte despre *boelates dithyrambos;* conform notiţei în dreptul termenului *boelates,* acesta sl-

ar traduce prin „bou dat drept premiu" sau „cireada de boi" ; Jeanmaire preferă să facă o legătură cu un ritual atestat de Pausanias, ritual în cursul căruia se vîna un taur ales dintrl-o cireada, la îndemnul lui Dionysos ; pe de altă parte, el aminteşte episodul homeric unde este descris Dionysos şi doicile sale urmărit de Licurg înarmat cu un *bouplex (Iliadu,* VI). *Bouplex* este băţul bouarului dar şi securea folosită în sacrificii şi se pare că acest ultim sens trebuie săl-l acordăm armei lui Licurg „ucigătorul de oameni", după cum îl caracterizează Hol-mer ; acest mit exprimă desigur un rit de urmărire şi poate de sacrificare a unui bou, ritualurile ce se regăsesc în cultul dionysiac : asimilarea zeului cu victima sacrificată este un fenomen frecvent în gîndirea religioasă.

[19] *Dionysos, histoire du. culte de Bacchus (Dionisos, istoria cultului lui Bahus),* Paris, Payot, 1951.

De altfel, tocmai sub forma victimei sacrificate se manifestă adesea zeul; sub aparenţa Taurului se revelează Dionysos în *Bacantele* lui Euripide ; este şi ied, căprior şi capră neagră *(melanaigis)* la Oinoe, în apropiere de Citheron şi la Herminoe în Argolida. Desigur, tot pentru a se asimila zeului, menadele poartă o piele de animal, nebridă (căprior), egidă (capră), pradalidă (de leopard). Sacrificiul caracteristic manifestărilor menadice era *diasparagmos,* sfîşierea victimei încă vie şi consumarea cărnii crude şi a sîngelui *(omophagie).* Victima sacrificată putea fi un taur, dar şi un animal mai mic, un căprior, un ied sau chiar un ţap aşa cum declamă corul din *Bacantele* lui Euripide : *„Plăcut mai e cînd prin munţi, I Stîrnită de chiotul lung al lui Bacchus, I Alergînd prin pădurile Liăiei, Frigiei, / Cu nebrida cea sfîntă pe spate, I Hăituieşti pin' la sînge pe ţapi, / Ca săl-ţi slujească la Cinal-ceal-crudă I Şil-apoi după goana nebună, I în mijlocul cetelor sacre I Cazi obosită pe jos...* /" (trad. St. Bezl-dechi, Cult. Naţ, 1925).

Putem observa din aceasta că boul şi mai ales taurul, dar şi ţapul sau capra puteau fi încarnări ale zeului căruia îi erau în mod obişnuit sacrificate în cadrul cultului ; astfel se poate explica mai bine natura premiilor primite de învingătorii în concursurile ditirambice :—< taurul, vinul şi ţapul, animale destinate cu siguranţă să fie sacrificate şi mîncate ritual.

Astfel, la origine, ditirambul ar fi inclus o vânătoare, sau simulacrul unei vînători, ducînd la un dans dezordonat în cerc, însoţit de sacrificii sîngeroase şi susţinut de practici orgiastice precum şi de o beţie extatică care aduceau pe participanţi in starea necesară practicării omophagiei rituale. Acest dans în cerc în jurul altarului care va deveni mai tîrziu thymele, explică aşezarea corurilor ciclice caracteristice ditirambului. Această ipoteză care leagă originea ditirambului de coribantism şi de practicile orgiastice dionisiace care sl-au perpetuat în mai multe societăţi arhaice şi în secte mistice, aşa cum jeste cea a Dervişilor din Turcia, despre care Lobeck în al său *Aglaophamus* spunea că erau „nepoţii vechilor coribanţi", explică mai bine fenomenul decît teoria lui Fernand Robert care leagă ditirambul de cultele eroilor

şi morţilor. Cu toate acestea, altarul în jurul căruia au răsunat primii ditirambi ar fi putut foarte bine să fie o *eschara,* căci ditirambii sînt cu siguranţă legaţi de un cult agrar precum şi de ritualuri ale fecundităţii.

Ditirambul primitiv, cel care era executat la ionieni înainte de sec. VII î.e.n., era condus de un *exarch (exarl-chos),* organizatorul şi şeful ceremoniilor; mişcările şi strigătele participanţilor erau încă improvizate dar, încetul cu încetul, *exarchl-xxl* devine un poet care dialoghează cu participanţii grupaţi întrl-un cor. Poetul cînta o strofă, desigur extrem de scurtă, de unul sau două versuri, reluată de corul care dansa ; se pare că aceste cîntece erau improvizate, ceea ce este probabil pentru nişte texte simple şi foarte scurte şi poate la ele se referă Aristotel atunci cînd spune că tragedia sl-a născut din improvizaţii. Totuşi au trebuit să fie foarte repede compuse texte dialogate care să motiveze numele dat de Aristotel primilor autori de ditirambi : *oi exarchontes ton dithyrambon,* adică „organizatorii corului ditirambic". Poetul ditirambic, ca mai tîrziu poetul tragic, va ajunge să facă repetiţii cu corul, săl-l înveţe răspunsurile ce trebuiau date părţii *solo,* pe care trebuia sl-o execute poetul însuşi.

Poetul căruia îi datorăm această transformare a ditirambului întrl-un gen literar este Arion, originar poate din Methimn, localitate din insula Lesbos. El a trăit în a doua jumătate a secolului VII î.e.n. Fără îndoială, a auzit la şcoală că Trepandru crease la Lesbos arta ţiterei în care fusese un virtuos ; notiţa pe care il-o consacră Suda îl prezintă ca elevul lui Alcman şi

este foarte posibil săl-l fi cunoscut în Sparta. Dar se pare că a stat mult la Corint, la curtea tiranului Periandru ; Herodot spune că, după ştiinţa lui, Arion, a fost primul care a compus un ditiramb, pe care 1l-a numit astfel şi 1l-a reprezentat la Corint (I, 23). Aşa cum subliniază scoliastul lui Pindar *(Olimpica* XIII, 25), că a oferit un ditiramb compus în mod îngrijit, *„cel mai convenabil" (to spoudal-iotaton tân Dionysou dithyrambon),* cu un cor care dansa, dar în ansamblu la fel de static ca şi precedentele încercări. Astfel, se pare că Arion a acordat o importanţă deosebită corului în defavoarea exarhl-ului şi că a fixat

genul ca formă literară căci noi ştim că, înaintea lui, Arhiloh din Păros cîntase ditirambi şi începuse deja să facă din aceasta un gen literar. Este îa fel de posibil, să fi creat obiceiul de a se celebra prin ditirambi nu numai miturile referitoare la Dionysos, ci şi legendele eroice cu caracter patetic. Acest lucru a devenit ceva obişnuit în epocile următoare şi se pare că a devenit o a doua caracteristică a genului alături de faptul că, în acel timp, concursurile ditirambice nu aveau loc doar cu ocazia sărbătorilor dionisiace ci şi în cursul sărbătorilor lui Apolo de la Delfi şi Delos, cu ocazia Panateenelor şi poate cu ocazia concursurilor Prometeia şi Hefesteia. Se mai poate ca el să fi introdus satirii declamînd versuri necîntate, aşa cum relatează Suda, dar interpretarea acestor cuvinte pune probleme dificile asupra cărora vom reveni în discuţia asupra originilor tragediei însăşi[20]. Soarta ditirambului după Arion, transformările pe care lel-a suferit, dezvoltarea şi decadenţa lui odată cu Lasos din Hermione, Pindar, Bahilide şi Simonide şi, în sfîrşit, cu Melanippide, nu mai poate face obiectul acestui studiu căci, de acum înainte, ditirambul va evolua în paralel cu tragedia, fără să mai exercite vreo inl- • fluenţă asupra acesteia.

DIONYSOS ŞI TRAGEDIA

Se rezumăm întîi cîteva caracteristici ale lui Dionysos. El nu este, aşa cum sl-a crezut multă vreme, o divinitate nouă, de vreme ce numele lui apare în tabletele mil-ceniene, încă din secolul XIII. Cu toate că, prin originea lui mitică, aparţine celei de a doua generaţii de zei oliml-pieni, el a sintetizat aspectele de : geniu al vegetaţiei, zeu al naturii sălbatice, al copacilor şi al pomilor fructiferi, aspectul lui de zeu al vinului ivindul-se doar ca o transformare de dată relativ recentă. Este de asemel-

[20] T. B. L. Webster (în Pickardl-Cambridge, *Dithyramb...),* p. 100, este de acord în a vedea în Arion pe autorul tuturor acestor inovaţii, dar mulţi autori rămîn sceptici, F. Robert crel-zînd chiar că originea ditirambului, ca şi cea a tragediei, nu are nimic comun cu miturile referitoare la Dionysos.

nea un zeu vînător şi poate că apare ca unul din acel „Stăpîni ai sălbăticiunilor" pe care nil-i fac cunoscuţi sigiliile şi giuvaerurile din Minos şi din Micene. Caracterul lui chtonian de zeu al vegetaţiei care se naşte şi care moare şi caracterul lui de zeu al naturii este marcat şi de aspecte mistice şi funerare ; Heraclit din Efes îl identifică cu Hades şi *Catabasisl-ui* lui subliniază acest aspect de divinitate funerară. Peregrinările lui nocturne, cu alaiul de bacante, de sileni şi de satiri după el, au fost considerate ca „vînători fantastice", ca apariţii de infern. Aspectul lui de zeu vînător a fost subliniat încă din secolul trecut de către K. Dilthey care a scos în evidenţă afinităţile lui cu Artemis, a cărei manifestare ca Hecată din infern este una din cele mai remarcabile. Ca zeu al misterelor, orfismul 1l-a asimilat cu Zagreus crel-tan şi a dat o dimensiune iniţiatică şi dramatică pătimirii lui, adică sfîşierii lui de către titani şi reînvierii lui. Ca divinitate a naturii, el se întrupează în anumite animale sălbatice (păunul, pantera) sau domestice (taurul, capra) care îi sînt sacrificate, acestea două din urmă fiind, în unele împrejurări, sfîşiate şi mîncate crude, acest ritual de *omofagie* apărînd în acelaşi timp ca o împărtăşire întru zeul el însuşi, ca o *teofagie,* îndeplinită de către credincioşii care caută o asimilare totală cu zeul, înveşl-mîntîndul-se în pieile animalelor în care el se încarnează.

Ce legături existau între această ciudată divinitate cu mii de feţe şi tragedia greacă ? După mulţi autori, unele dintre teoriile cărora lel-am trecut în revistă, nu există niciuna. Tragedia a apărut ca o manifestare a cultului lui Dionysos numai pentru că Pisistrate a avut ideea să integreze reprezentaţii tragice în dionisii.

In lungul articol pe care îl consacră tragediei în Reall-Encyklopădie, Konrat Ziegler constată că, din

600 de titluri de drame păstrate, numai vreo douăzeci îl privesc pe Dionysos : două tetralogii ale lui Eschil, *Licurgia* cu *Edonienii, Basaridele, Tinerii (neaniskoi)* şi drama satirică *Licurg; Penteu* cu *Semele* şi *Cărătorii de apă (hyl-drophoroi), Bacantele, Doicile lui Dionysos (Dionysou trophoi).* (Welcker, în recenzia lui, nu dă numele acestei din urmă piese, dar include o tragedie numită *Xantriăi* si în poziţia a patra, un *Penteu* care ar fi o dramă sal-

tirică) ; o tetralogie a lui Polifrasmon întitulată *Lykourl-geia;* o dramă satirică a lui Sofocle, *Dionysiakos; Dionysos* a lui Chairemon ; un *Penteu* de Iofon şi Licofron ; o *Semele* de Diogene şi Carainos ; *Semele lovită de trăzl-net (Keraunumene)* de Spintharos. Acestei liste i se mai pot adăuga *Penteu* pe care Suda o citează printre dramele lui Tespis, şi *Bacantele* lui Euripide, singura piesă dionisiacă pe care o putem citi. Şi, după ceea ce putem şti despre subiectele acestor piese, nici una nu pare să fi tratat despre Patimile lui Dionysos. Iată, fără îndoială, argumentul cel mai probant al *j:elor* care refuză să considere tragedia primitivă ca fiind o reprezentare a patimilor lui Dionysos, în genul „misterelor" noastre din Evul Mediu care, dealtfel, nu au dat naştere teatrului nostru modern.

In *Mesele comune (Symposiăkon Problematon,* I, I, 5), Plutarh relatează că atunci când Frinihos şi Eschil au dezvoltat tragedia şi au introdus miturile şi patimile, li sl-a spus : „Ce legătură au toate acestea cu Dionysos ?" Ceea ce pare a ne îngădui să credem că, înainte, tragedia nu trata despre subiecte dionisiace, fapt dezminţit de către titlurile pieselor predecesorilor pe care le cunoaştem. Dar Plutarh, care scria deseori aşa cum îl ducea pana, poate să fi comis o greşală şi să fi raportat la epoca lui Eschil o inovaţie care data de mai demult. Lucrul acesta pare a se înţelege din Suda prin expresia .„Nimic pentru Dionysos" *(Ouden pros ton Dionyson).* Acolo scrie : „Făcînd Epigene din Siciona o tragedie pentru Dionysos, unii declarară lucrul acesta. De aici vine expresia. Ba mai limpede : la început cei care scriau pentru Dionysos concurau cu piese numite satirice ; mai tîrziu, evoluînd, scriseră tragedii şi se îndreptară, încetul cu încetul, către legende şi povestiri în care nu mai era vorba despre Dîonysos." Epigene a trăit la începutul secolului VI şi fără îndoială că la curtea lui Clistene a scris o „tragedie" pe care o compusese, parel-se, în cinstea lui Dionysos, dar în care nu era vorba despre acest zeu în desfăşurarea textului. A doua explicaţie, luată din cartea pe care Chamaileon a scrisl-o despre Tespis, întăreşte afirmaţia lui Aristotel conform căreia tragedia era

la origine o dramă satirică, fapt întru nimic surprinzător, dat fiind că autorul era un discipol al lui Aristotel.

O a treia explicaţie a acestei expresii este dată de sofistul Zenobiu care o leagă de ditiramb şi nu de tragedie ; în consecinţă, H. Jeanmaire a pretins, greşit după părerea mea, că expresia nu a privit niciodată decît ditirambul. El dă explicaţia că, la început, corul cînta ditirambii pentru Dionysos şi că apoi, mai tîrziu, poeţii au părăsit acest obicei pentru a scrie despre Aiax sau despre centauri. Spectatorii spuseră atunci, în glumă, că nu era acolo nimic pentru Dionysos ; drept urmare, a fost luată hotărîrea să se introducă piese satirice pentru ca zeul să nu pară uitat. Zenobiu pare să facă aici o confuzie între tragedie şi ditiramb şi mărturia lui nu are mare valoare.

Ceea ce reiese din aceste mărturii este că, încă din secolul IV înaintea erei noastre, adică pe vremea lui Chamaileon, se credea că, la origine, tragedia îi era consacrată lui Dionysos şi că sl-a desprins de destinaţia ei primitivă pentru a se consacra legendelor personajelor eroice. Partizanii originii dionisiace exclusive ale tragediei mai găsesc un argument în faptul că în cor se află personaje mitice din alaiul lui Dionysos : satirii şi, alături de ei, făpturi tot atît de ciudate, Silenii.

SILENII, SATIRII ŞI... NAŞTEREA TRAGEDIEI

Am văzut că Suda atribuie lui Arion introducerea, în reprezentaţie, a ditirambului satirilor care spun versuri ; aceeaşi sursă relatează că cei care scriau înainte pentru Dionysos concurau cu piese numite satirice, ceea ce coroborează afirmaţia lui Aristotel — care e poate sursa folosită de Suda — că tragedia are origine satirică.

Cine sînt de fapt aceşti satiri ? Nil-i închipuim de obicei ca pe nişte oameni cu picioare de ţap şi cu urechi ţot de ţap, asemuindul-l astfel pe Pan satiiilor. Abia în epoca elenistică şi mai ales în lumea grecol-romană au luat satirii acest aspect în reprezentările figurate ; abia atunci îi

descriu astfel autorii (Diodor din Sicilia, Denis din Halicarnas). La vremea de care ne ocupăm, adică la sfîrşitul perioadei arhaice, care a asistat la naşterea tral-

gediei, şi în secolul V clasic, satirii sînt descrişi ca demoni cabalini, confundaţi cu silenii, iar vasele nu ne reprezintă decît personaje care posedă coadă de cal, urechi de cal l-— sau de măgar, ca ale lui Midas — şi unii au picioare de cal (una din figuraţiile cele mai caracteristice se găseşte pe cilixul din Finea, nr. 354, de Ia Witzburg). Atragem imediat atenţia că identificarea acestor fiinţe hibride cu satirii textelor este pur ipotetică şi că a fost contestată[21] : astfel, satirii ar fi cu picioare de ţap, iar personajele cu atribute cabaline ar fi sileni. Această din urmă identificare este confirmată de reprezentările unor astfel de monştri deasupra cărora stă scris „silenoi", aşa ca pe craterul din Ergotimos, unde apare Dionysos urmat de Hefaistos călare pe măgar şi de doi sileni, dintre care unul cîntă la nai dublu[22]. Totuşi, cea mai veche reprezentare a unui hibrid oml-ţap nu apare mai devreme de a doua jumătate a secolului V înaintea erei noastre şi pare a fi o excepţie ; şi cum, pe de altă parte, autorii clasici par să confunde silenii cu satirii, putem admite că silenii cavalini, care alcătuiesc una dintre temele cele mai comune ale ceramicei antice, pot fi satiri.

Dar ce anume sînt aceşti satiri ? O ipoteză lansată de Head şi susţinută de Jane Harrison pretindea să găsească originea numelui şi conceptului de satir în populaţia tracă a Satrilor cunoscuţi dintrl-un pasaj al lui Hel-rodot. Aceşti oameni sălbatici ar fi modelul, făpturilor mitice asemănătoare cu sălbaticii centauri. Cele două argumente esenţiale aduse de Harrison : că satirii erau oamenil-cai, simbol al stării de sălbăticie primitivă şi că satirii apăreau ca adoratori ai lui Dionysos. Acest din urmă argument îşi pierde cu totul valoarea cînd se ştie cum heleniza Herodot divinităţile străine dîndul-le nume greceşti care corespund aproximativ cu atributele pe care li le cunoaşte el ; pe de altă parte, acum cînd ştim că

[21] Vezi discuţia asupra acestei chestiuni în K. Wernicke, *Bockshore und Satyrdramas (Ritualul ţapului si drama satirică),* Hermes, XXXXII (1897) p. 29 sq.

[22] Este celebrul vas Francois de la muzeul din Florenţa. Este ciudat că. în Pickardl-Cambridge, *Dithyramb...,* p. 301, descrierea le atribuie picioare de capră *(legs caprine).*

Dionysos nu este desigur o divinitate de origine tracă, cum susţinuse în mod strălucit mai ales Ervin Rhode, sîntem înclinaţi să credem că, dacă zeul Satrilor era chiar Dionysos al Grecilor, prin Greci ll-au cunoscut ei pe zeu.

Numele de satir rămîne misterios, dar pare a nu fi avut nimic comun cu Sarţii, obscură populaţie din Tral-cia. Este probabil că pînă în secolul VI acest cuvînt nl-a desemnat niciodată decît nişte demoni cabalini şi că nu a fost decît o altă denumire a silenilor. Numele acestora din urmă pare a data încă din epoca prehelenică :■ Silal-nos a fost citit pe o tabletă din Cnossos şi profesorul Webster le găseşte străbuni în diversele reprezentaţii preistorice — unele discutabile — din Cipru, Creta şi Grecia. Dar nu putem fi de acord cu domnul Webster care, încă din această epocă, îi asociază pe satiri cu Dionysos. De fapt, două dintre cele mai vechi monumente ale literaturii greceşti, *Eoai* ale lui Hesiod şi imnul homeric către Afrodita îi fac — primul — pe Satiri întol-vărăşitori ai Curetelor, nimfe de munte, şi — celălalt —• pe Sileni complici ai lui Hermes, „ucigaş al lui Argos", „pentru ca să facă dragoste cu nimfele în adîncul frumoaselor grote" ; este remarcabil faptul că nu este deloc vorba despre Dionysos dar că, dimpotrivă, silenii şi satirii sînt aşezaţi mai aproape de demonii feminini ai naturii, cum sînt nimfele — cureţe — divinităţi ale misterelor agrare de origine minoiană şi de Hermes ale cărui aspecte ctoniene sînt evidente, în chip de „psihopomp", de pildă. H. Jeanmaire a subliniat cîteva dintre caracterele funerare ale calului, la Greci ; ar fi uşor să le găsim paralele, de pildă cu calul cenuşiu al uriaşei din Edda calul acela care vine să adulmece trupul neînsufleţit al lui Sigurd ; în Rigveda, Yâthudana există un cal demonic ; chiar şi în Grecia, în cuplul dioscurilor, fratele muritor este Castor, cavalerul care rămîne în infern şi se luptă cu monştrii ; o altă formă a mitului e întîlnită la Asvînii vedici unde unul dintre ei, sau calul său, poartă porecla de Ahihan, Ucigător de Şerpi.

Aspectul cabalin al silenilor şi satirilor este un semn al esenţei lor primare, adică a încarnării unor spirite funerare, a spiritelor morţilor identificate cu genii ale vegetaţiei. Astfel se înţelege mai bine ceea ce spune

Pollux (IV, 1G4) în legătură cu dansurile laconiene la capul Male, şi anume că „Silenii şi, împreună cu ei, Satirii execută un dans al spaimei" ; un astfel de dans, de neînţeles din partea geniilor vioaie, însoţitori ai lui Dionysos, aşa cum aveau să se transforme în epoca clasică şi chiar începînd cu secolul VI, devine cu totul firesc la genii funerare.
Astfel, dacă Arion a introdus satirii în reprezentaţiile ditirambice sau dacă, mai simplu, il-a făcut să vorbească întrl-un ritm regulat, pe cînd înainte ar fi vorbit întrl-un mod improvizat, mai mult sau mai puţin burlesc — aşa cum pretinde F. Robert — nu ne mai mirăm că întîlnim personajele acestea, aşal-zis comice, întrl-un gen grav ca ditirambul, gravitatea ditirambului apărîndul-ne atît în originea sa, cît şi în redusele — dar foarte frumoasele — fragmente pe care ni lel-au păstrat sau redat papirologia şi Denis din Halicarnas şi care au fost scrise în secolul V de către Bachilide şi Pindar. în reprezentările de pe vasele contemporane, satirii cu coadă şi cu urechi de cal şi dansatorii graşi, gravi, înveşmîntaţi în tunici groase, cu păr lung, par a fi genii ale fertilităţii, aşa cum arată şi numele lor, aşa cum se citesc ele pe anumite vase corintiene [23] şi par a figura reprezentaţii de ditirambi. Aceste coruri de cîntăreţi şi de dansatori vor fi adaptate pentru a constitui „tragedia" întrl-un spectacol complet.
In nota despre Arion, Suda precizează că el a inventat „tropos"l-ul, adică „modul", sau „cîntul" tragic. Ce să înţelegem prin aceasta ? Desigur, se poate pretinde că redactorul bizantin al Sudei a comis un anacronism şi că il-a atribuit lui Arion un „gen" care nu sl-a format decît cu o jumătate de secol mai tîrziu. Ar fi însă prea lesne de eludat o chestiune făcîndul-l nătărău sau ignorant pe cel care o ridică ! De fapt, aceeaşi Suda îi consacră lui Tespis o notă unde se spune că el a fost al şaisprezecelea tragic după primul poet tragic, Epigene din Siciona ;
[23] Pe doua vase rotunde corintiene de la sfîrşitul secolului VII, la Luvru şi la British Museum, menţionate în Pickardl-Cambridge, p. 100 şi 306, Webster, care le semnalează, admite că aceia ar putea fi „spirite ale fertilităţii" cîntînd ditirambul.

apoi se spune că alţii îl consideră al doilea după Epigene şi că unii îl socotesc primul poet tragic. Autorul lexicului ştie deci despre ce vorbeşte şi nu ignoră tradiţia care îl face pe Tespis inventatorul tragediei, tradiţie de origine atică, fără îndoială, şi care pretindea să facă din tragedie, în care numai Atena a strălucit întrl-adevăr, un gen exclusiv atenian : un şovinism care nu lel-a lipsit cetăţilor greceşti şi în special Atenei.
Afirmaţia din Suda trebuie să o apropiem de pasajul din Ion Diaconul (în scrierea **lui** „Comentariu la Herl-mogene"[24], unde se spune că „Arion din Metina a introdus cel dintîi o acţiune tragică, aşa precum relatează Solon în Elegiile sale" ; şi adaugă tradiţia devenită clasică : „Dracon Lampsacul spune că drama a fost reprezentată întîi la Atena de către Tespis").
Inovaţia astfel atribuită lui Arion de către doi autori diferiţi, dintre care unul se referă la Solon — şi de ce să refuzăm martorului nostru posibilitatea de a fi citit un text mai mult sau mai puţin complet al elegiilor lui Solon, cînd Fotios, fără îndoială mai recent, a citit un mare număr de lucrări pierdute pentru noi ? — poate să fie explicată prin faptul că el ar fi introdus în ditiramb o acţiune tragică, adică o acţiune care vorbeşte despre suferinţă. Dar în cazul acesta nu interpretăm cul-vîntul „tragic" întrl-un sens mult prea modern pentru al-l putea atribui lui Solon ? Am putea deci reţine soluţia propusă de Femand Robert că *„troposl-ul* despre care e vorba a constat în transferarea la sacrificiile caprine a unui cîntec care exista pînă atunci în mod esenţial, sub numele de ditiramb, în sacrificiile taurine". Vom vedea mai departe că poate fi propusă şi o altă soluţie.
Astfel Corintul este locul — la curtea Cipselizilor — unde Arion a adus aceste noutăţi. în cetatea, de foarte apropiată vecinătate, a Sicionei, şi fă'iă îndoială către aceeaşi epocă, un sicionian, Epigene, a folosit inovaţiile lui Arion şi făcu o tragedie în cinstea lui Dionysos, aşa i Qum ne asigură Suda. Putem socoti că această primă
[24] Editat de H. Raze în *Rheinisches Museum,* LXVIII (1908) p. 150. Willamowitzl-Moellendorf a corectat numele Dracon, de altminteri necunoscut, cu Charon.

„tragedie" era formată dintrl-un, cor, compus poate din satiri sau „comaşti" care cîntau, dansau, dar care şi rosteau cuvinte şi dialogau (?) cu *exarhul.* Dacă a consacratl-o lui

Dionysos, e poate, fiindcă modelul său „literar" şi „scenic", ditirambul, era consacrat acestei divinităţi, dar acest lucru ne permite să deducem că ceea ce se numea înainte „tragedie" nu era dedicat lui Dionysos. Martor ne stă Herodot, tot în legătură cu manifestările religioase specifice în Siciona, ceea ce nu poate fi o coincidenţă. De la el aflăm că exista în agora oraşului un monument dedicat eroului din Argos, Adrast, pe care locuitorii îl cinsteau şi ale cărui suferinţe le celebrau prin coruri tragice ; în legătură cu aceasta, Herodot relatează că atunci cînd Siciona intrase în război împotriva Argosului, Clistene, ultimul dintre marii Ortagorizi, îl înlocui pe Adrast, duşmanul lui din legendă, cu tebanul Melanipos şi că „transmise lui Dionysos corurile iar lui Melanipos celelalte sacrificii [25].
Astfel putem înţelege că la Siciona încă din secolul VII şi poate chiar mai înainte, era preamărit un erou prin coruri tragice, şi că numai prin preajma anului 600, din iniţiativa tiranului Clistene, au fost atribuite aceste coruri lui Dibnysos, fără îndoială în calitatea lui de zeu cu caracter chtonian ; poate că tiranul Clistene se gîndea chiar la Dionysos pătimind şi izbîndind din orfice. Şi pare a fi rezonabil să credem că poetul însărcinat să organizeze prima reprezentaţie a unui cor tragic în cinstea lui Dionysos a fost chiar Epigene.
Acum putem încerca să schiţăm un tablou al evoluţiei diferitelor curente a căror sinteză a dat naştere tragediei.
Încă din epoca prehelenică se practicau ritualuri sal-crificatoare, expiatoare şi purificatoare, printre care trebuie să deosebim sacrificiile funerare şi eroice şi sacrificiul catartic al „ţapului ispăşitor". în perioada arhaică existau rituri şi cînturi speciale, apropriate expulziunii

[25] Herod. V, 67 ; pentru a ^xplica această mutaţie, Herodot foloseşte cuvîntul *apedâhe;* verbul *apodidomi* înseamnă în general „a restitui" ceea ce ar însemna că il-a fost restituit corul lui Dionysos, dar lucrul acesta nu reiese din context — şi mai înseamnă şi .,a transmite", adică singurul scris care poate conveni.

„pharmacos"l-ului, dintre care cunoaştem cu certitudine ceea ce se cheamă *cradies nomos* ; unul dintre aceste cîntece era *tragoidios,* cîntat la sacrificiul ţapului ispăşitor. Acest cîntec era psalmodiat de un cor care însoţea cuvintele cu paşi de dans cu caracter „labirintic" şi, în consecinţă, lustral : o cupă *(kothon)* corintiană de la sfîrşitul secolului VII (Witzburg 118) reprezentînd dansatori în jurul unei capre legate (sau poate un ţap), pare să atesteze acest ritual din Peloponez[26]. Paralel, cultul morţilor şi în special al morţilor eroificaţi şi al eroilor era practicat în numeroase cetăţi grece şi se manifesta prin jocuri *(agon)* cu caracter sportiv şi prin *threne.* Printre aceşti eroi, sicionienii îl celebrau mai ales pe Adrast. La o epocă nedeterminată, fără îndoială încă înainte de 670 înainte de era noastră, epocă în care Ortagoras răsturnă guvernul oligarhic şi; susţinut de popor, stabili o tiranie spre propriul său profit, se luă iniţiativa de a folosi un cor care să cînte la sacrificiul unui *pharmacos,* integrat în cultul eroic. Elemente din legenda lui Adrast ne pot permite să explicăm această intruziune : el îl purifică pe Tideu, oaspetele lui, pătat de un omor ; el e socotit de asemenea printre cei (de fapt şapte căpetenii care sl-au îndreptat împotriva Tebei) care au întemeiat jocurile funebre nemeene în cinstea lui Arhemor şi a fost salvat dinaintea Tebei datorită calului său cu coamă neagră a cărui înfăţişare infernală era semn al naşterii sale : era fiul Demetrei preschimbată în iapă. Dar mai cu seamă Higin ne asigură în fabulele sale că Adrast sl-a aruncat în foc împreună cu fiul său Hiponeus, la porunca lui Apolo ; nu putem vedea în aceasta decît un ritual de nemurire sau cremaţiunea unui *pharmacos,* poate sub înfăţişarea unui cal, ceea ce ar explica prezenţa acestui „fiu", „gînd sau spirit al calului", conform traducerii numelui său. Astfel povestea patimilor lui Adrast îmbrăca un caracter funerar şi catartic. Această povestire

[26] Se cunoaşte de asemenea o reprezentare de piatră gravată, a unui Silen care sacrifică un ţap ; cf. Daremberg şi Saglio, *Dictionnaire des Antiquites grecques et romaines (Dicţionarul antichităţilor greceşti şi romane),* Paris, Hachette, 1873, p. 620. După autorul articolului Bachus, (F. Lenormant), ţapul ar fi animalul cel mai deseori sacrificat lui Dionisos.

a patimilor de către un personaj şi apoi de către un cor, pentru al-i da mai multă măreţie, se

explică perfect întrl-o lume în care omul credea că povestirea unui mit reactualizează mitul, aşa cum sl-a văzut în numeroase rituri orientale.
In ultimii douăzeci de ani ai secolului VII, Arion din Metimna a organizat la Corint ditirambul cu coruri regulate şi a introdus şi satiri ; poate că a substituit o victimă caprină unei victime taurine. Totuşi putem lua în seamă ipoteza că acest poet, care dobîndise o astfel de celebritate, a fost chemat de către Ortagorizi în oraşul lor, vecin cu Siciona, ca să organizeze acolo, „poetic", cultul lui Adrast şi că el a introdus un cor tragic, ceea ce ar explica în mod diferit şi literal ceea ce relatează în această privinţă Suda.
In sfîrşit, cu cîţiva ani mai tîrziu, tot la Siciona, Epil-gene, la cererea lui Clistene, a compus prima tragedie ; trebuie să înţelegem prin aceasta că cultul lui Dionysos fiind substituit, de către Clistene, cultului lui Adrast în ceea ce privea povestirea patimilor eroului, Epigene a reluat pe linia tradiţională o temă de patimi, poate ale lui Melanipos, omorît şi decapitat de către Amfiaraus, şi a făcut din această temă un spectacol mai larg, folosind noutăţile introduse de Arion în ditiramb : corul dialoga (?) cu un exarh, dar corul acesta nu era cel al ditirambului, era cel al vechii „tragedii" a lui Adrast : sacrificiul ţapului în timpul acestei manifestări, consacrată acum lui Dionysos, era justificat, ţapul fiind cîtel-odată sacrificat acestui zeu ; faptul că Dionysos îl înlocuia aici pe Adrast explică cu atît mai bine faptul că Epigene sl-a inspirat din „iconografia" ditirambului dionisiac. Caracterul complex al lui Dionysos, zeu pătimitor, divinitate a naturii şi a vegetaţiei şi divinitate funerară, explică perfect alegerea lui Clistene pentru înlocuirea lui Adrast. In sfîrşit, aceste aspecte il-au autorizat atît pe Arion, în ditiramb, cît şi pe Epigene, în tragedie, să introducă satiri în reprezentaţiile cultuale care îl priveau şi în cele din urmă să lil-i asocieze. Deasemeni, caracterul ambiguu al satirilor şi silenilor, genii funerare dar şi genii ale vegetaţiei şi deci ale reînnoirii în anotimp, prilej de tristeţe (a plîns zeul care moare şi anul

vechi, defunct), apoi prilej de bucurie (reînvierea zeului şi a naturii, triumful anului nou care se naşte şi care aduce abundenţă şi căldură), caracter care explică că în cele din urmă nu sl-a mai păstrat din ei decît partea favorabilă şi veselă, aceea a satirilor lubrici (lubricitate care, la început, era legată doar de credinţe magice în legătură cu fertilitatea), săltînd în jurul lui Dionysos, al cărui aspect — cel mai plăcut — de zeu al vinului, aspect secundar şi tîrziu, a rămas preponderent în cele din urma.
Desigur, acestei prime tragedii a lui Epigene, mai curînd decît invenţiei troposl-ului tragic, aşa cum propune Fernard Robert îi poate fi atribuită data de 591 (Olymp. 47, 2), pe care o dă în cronicele sale Eusebiu din Cezareea pentru prima reprezentaţie tragică la gre.ci.
Dar poate că acestei „tragedii" îi mai lipsea o oarecare acţiune, un mimesis, aşa cum exista deja în Egipt, în povestirea patimilor lui Osiris, şi aşa cum putea fi văzută în Grecia, în anumite manifestări din care am dat unele exemple. In aceasta ar sta gloria lui Tespis. Vom încerca să discernem faptul că au fost inovaţiile lui proprii, dar mai înainte de orice, unul din aporturile lui esenţiale este de a fi transplantat tragedia de origine dorică în Atica unde şil-a găsit pămîntul de elecţie.

ISTORIA TRAGEDIEI

SE POATE deci spune, în general, că proprie tragediei primitive este tema cu caracter divin ; nu caracterul divin aşa cum îl concepe conştiinţa religioasă, ci aşa cum se manifestă în lumea în care se exercită acţiunea individuală, fără săl-şi piardă totuşi, în această realitate, caracterul său substanţial şi fără să se transforme în contrariul său. Sub această formă, morala constituie substanţa spirituală a voinţei şi a realizării sale. Fiindcă moralul — conceput în substanţialitatea sa directă, şi nu aşa cum e propus, întrl-o manieră pur formală, prin reflecţie — este „divinul" în realitatea lui profană, substanţialul ale cărui trăsături, atît cele esenţiale cit şi cele particulare, procură conţinutul capabil să pună în mişcare acţiunea, veritabil umană, de

a se explicita şi de a se realiza cu ajutorul acestei acţiuni însăşi. (G.W.F. Hel-gel, *Estetica,* trad. S. Jankelevitch, Aubier, Paris, 1944, t. III, partea a 2l-a, p. 249).

DEZVOLTAREA TRAGEDIEI

Un pasaj celebru din *Arta poetică* a lui Horaţiu nil-l înfăţişează pe Thespis ca pe inventatorul genului tragic care *...îşi dusel-n căruţe actorii / care, cu feţele unse, poeme să joace şi cînte* [1] (trad. Ionel Marinescu, în *Arte Poetice,* Buc, 1970).

Este greu de ştiut ce poate fi adevărat în această viziune care ar reprezenta mai curînd actori ambulanţi,

[1] Ignotum tragicae genus invenisse Camoena Dicitur, et plaustris vexisse poemata Thespis, Quae canerent, agerentque peruncti faecibus ora.
(v. 275—277)

contemporani cu Horaţiu, sau artişti dionisiaci şi care ne aminteşte de trupele de actori din secolul XVII al erei noastre, aşa cum lel-a dat viaţă, cu atîta strălucire, l-iul-torul Romanului comic. Se pare că nu sînt multe lucruri de reţinut din această concepţie de poet, influenţată de explicaţia eronată care se află în *Etymologicum Magnum,* dar care se leagă fără îndoială de o epocă mai veche, cea helenistică poate, şi de ipoteza lui Aristotel că la origine tragedia şi comedia erau unite sub numele de *trygoidia,* ceea ce înseamnă „cîntec al vinului nou" (trya — vin nou) ; premiul pentru învingător era vinul de fermentaţie recentă, mai tîrziu, după ce sl-au separat cele două genuri, genul grav primi numele de tragedie, care nu ar fi decît un calambur format după *trygedie.* De fapt *trygoidia* şi *trygoidos* sînt folosite de Aristofan pentru a desemna comedia şi poetul comic ; calamburul trebuie inversat. Pe de altă parte, carul lui Tespis ar putea fi imaginat după „jocul de care" aflat în unele *komoi* din care sl-a născut comedia.

Tespis era originar din cetatea Icaria (sau Ioarios), din Atica, lîngă Maraton[2]. După Suda, el a prezentat piese' la Olimpiada a 6l-a, adică între 536/535 şi 533/532 ; după marmura de Păros, aceasta este aproximativ epoca (din păcate, data nu poate fi citită în întregime, în această inscripţie) la care poetul Tespis a prezentat pentru prima oară o dramă în oraş *(drama en astei,* care este o restituire certă), iar premiul (?) era un ţap. Fastul acesia e foarte interesant fiindcă, parel-se, trebuie înţeles astfel : Tespis a prezentat o tragedie *la Atena, prima oară;* de aici se poate înţelege că tragedia mai fusese jucată în altă parte, mai demult, fapt coroborat de un pasaj din tratatul pseudol-platonician, *Minos,.în* care Socrate îi spune discipolului : „tragedia e veche aici ; ea nu a început aşa cum se crede cu Tespis, nici cu Frinikos dar, dacă vrei să cauţi adevărul, vei afla că ea este o foarte veche invenţie a cetăţii noastre". Putem, întrl-adevăr, să presupunem că, în timpul celor trei sferturi de secol care ll-au despărţit pe Arion şi pe Epigene de Tespis, trebuie să

[2] Naşterea lui la Icaria este atestată de Suda, Hesychius Stephanae din Bizanţ, Photius, Harpocration.

fi existat mai multe tentative şi poate că trebuie să reţinem tradiţia Sudei care situează doisprezece poeţi între Epigene şi Tespis.

Ţapul oferit ca premiu este menţionat şi de Diosl-coride în epigrama funerară pe care il-o consacră lui Tespis. Sl-a crezut ca e vorba despre o inovaţie de epocă tardivă, dar nimic nu justifică o astfel de opinie ; sl-ar părea, dimpotrivă, că în epoca lui Tespis, cu toate că tragedia originară se depărtase simţitor de primul ei aspect, se păstra încă ideea că ea e legată de sacrificarea unui ţap, şi acest ţap deveni premiul oferit învingătorului, dar era fără îndoială destinat sacrificării. Ilustrînd reprezentarea de pe vasul corintian pe care ll-am semnalat, alexandrinul Eratostene, în poemul său, *Erigon,* (personaj legat de legenda Icariei), relatează că icarienii dansară pentru prima oară în jurul caprei. Higin, care ne raportează acest pasaj în *Astronomia poetică,* pune dansul acesta în legătură cu *askoliasmos* care consta în a se ţine întrl-un picior, pe un burduf uns cu grăsime, în cursul unei sărbători a lui Dionysos, pe nume ascolii, aşa cum ne spune o scolie la Plutus al lui Aristofan. Aşa cum a sublimat Hiller în ediţia sa de fragmente din poemele lui Eratostene (1872), Higin sau sursa lui au interpretat *circa caprum* prin *super utrum,* Eratostene făcea probabil aluzie la dansul în jurul unei capre sacrificate pe altarul lui Dionysos.

Este posibil ca Tespis săl-l fi cunoscut pe Solon, mort către 558 î.e.n., aşa cum asigură Plutarh în viaţa lui Solon ; se pare că legislatorul atenian nu a privit cu ochi buni introducerea acestei noutăţi în Atica. Reluînd, fără îndoială, teza lui Aristotel, Diogene Laerte, în viaţa lui Platon, declară că pe vremuri corul juca el singur întreaga dramă şi că mai tîrziu Tespis născoci un actor „pentru a da răgaz corului"

; această „născocire" a actorului *(hypokrites)* acordată lui Tespis pune anumite probleme, dacă reţinem ca autentice inovaţiile atribuite lui Arion şi lui Epigene. Putem desigur admite că atenienii, dat fiind că îl văzuseră pentru prima oară pe Tespis „jucînd" cu corul una din tragediile lui, il-au acordat cinstea născocirii actorului ; sl-ar putea însă presupune că în ditirambul şi în tragedia primitivă exarhuL

nu „dialoga" cu corul, ci mai curînd executau împreună un cînt alternat *(amoebe)* şi că Tespis avu ideea să îi opună unul altuia făcîndul-i întrl-adevăr să dialogheze, nu prin cînt ci prin cuvinte, inspirîndul-se în privinţa aceasta din recitările necîntate pe care Arion le rezervase satirilor din ditirambii săi. Această inovaţie este în cazul acesta strîns legată de invenţia pe care Temistius il-o atribuie[3], invenţia prologului şi a rfcesisl-ului, adică a discursului sau a povestirii ; această explicaţie rămîne satisfăcătoare, în ciuda textului lui Pollux care ne spune că eleosl-ul era pe vremuri o masă pe care, înainte de Tespis, se suia un om singur şi le răspundea horeuţilor : am avea astfel, înainte de Tespis, un actor suit pe *lol-geion* şi opus corului, ceea ce pare anacronic.
A treia inovaţie a lui ar fi masca. După Suda, în primele lui tragedii el îşi mînjea chipul cu ceruză, apoi se arătă acoperit cu frunze de *pulli pes,* după care introduse folosirea adevăratelor măşti făcute numai din pînzâ. Această evoluţie e posibilă, cu toate că scriitorul compilator a adunat asupra lui Tespis o întreagă evoluţie a măştilor care se va prelungi apoi pînă la Eschil. întrebarea pe care nel-o punem este rostul acestor măşti. Ele nu puteau folosi pentru difuzarea glasului, iar reprezentările de pe vase ne arată clar că în secolele VII şi VI personajele din cor şi exarhul nu erau mascaţi. Se pare deci că Tespis a închipuit o mască pentru actor, adică pentru el însuşi, pentru a se incarna în personajul eroic pe care îl reprezenta şi ale cărui „patimi" le juca ; această explicaţie ar întări teza că, înainte de Tespis, corurile tragice şi *exarhul* recitau şi cîntau mitul, iar de la Tespis încolo a fost jucat.
Nu cunoaştem nimic din producţia lui dramatică. Suda nel-a păstrat patru titluri de piese care îi erau atribuite : *Jocurile* (funebre) ale lui Pelias sau Forbas" *(Atheal-Pel-liou e Phorbas), Preoţii (Hiereis), Tinerii (Eitheoi), Penl-teu;* dar aceste titluri, precum şi cele cîteva fragmente care îi sînt atribuite, rămîn de o autenticitate îndoielnică, fiindcă ştim din Diogene Laerţiu, în viaţa lui Heraclide

[3] *Orat.* XXVI, p. 382, ed. Dindorf *(Thespis de prologon te kai Rhesin e.reuren).*

din Pont, că acesta scrisese tragedii pe care, după cum spune Aristoxen, i lel-a atribuit lui Tespis : este foarte posibil ca aceste titluri să fie ale tragediilor lui Heraclide. Totuşi, sl-ar putea să fie autentice şi, în acest caz, vom constata că dintre patru piese, una trata despre o „pătimire" legată de miturile dioniziace, *(Penteu)* şi alta era relativă la jocuri funebre.
între Tespis şi Eschil se intercalează o generaţie de poeţi tragici : Hoirilos, Pratinas şi Frinihos.
Nota din Suda, similară celei a lui Hesychios, ne spune că „Hoirilos, atenian, poet tragic, a concurat în a 64l-a olimpiadă (524—521 î.e.n.), a prezentat 160 de drame,, a fost învingător de 13 ori ; după, unii, a adus modificări măştilor şi costumelor". Sfîntul Chirii, în tratatul lui contra lui Iulian (p. 136), îl aşează alături de Frinihos, în a 74l-a olimpiadă (484—481), ceea ce ne indică durata carierii lui literare. în cronica sa, Eusebiu situează în jurul datei acesteia (482) *acmel-ul* său, adică maturitatea sa, dar se pare că era mai curînd bătrîneţea lui. Este greu să reţinem mărturia autorului anonim al vieţii lui Sofocle, care îl face pe Sofocle să concureze cu Hoirilos, concurs pe care Suda îl situează în 468 (OI, 78.1). Din această imensă producţie, chiar dacă trebuie să facem partea exagerărilor şi pieselor apocrife, nu ni sl-a păstrat decît numele unei tragedii (prin Pausanias, I, XIV, 2), *Alope,* al cărei subiect era împrumutat din legendele Aticei. Eustaţiu, în comentariul său asupra *Ilial-dei* şi Tzetzes, amîndoi bizantini, nel-au păstrat cîteva fragmente reduse, sub numele lui Hoirilos care sl-ar putea să fie altcineva.
în sfîrşit, un gramatic latin, Plotius, în tratatul lui de metrică *(de metris),* relatează un fel de

zicală grecească : „Atunci cînd Hoirilos era regele satirilor". Sl-ar părea că trebuie să înţelegem prin aceasta că excelase în drama satirică, dramă care sl-ar fi constituit, la vremea aceea, întrl-un gen nou de reprezentaţii. Vom reveni asupra acestei chestiuni.
Nota din Suda ne spune că Pratinas, fiu al lui Pyrrl-honidos sau al lui Enkomios, era din Phlious (sau Phlil-onte), din nordul Peloponezului. El a concurat împotriva lui Eschil şi împotriva lui Hoirilos în a 70l-a oliml-

piadă (499—496) şi e primul care a scris (drame) satirice ; el nu a fost învingător decît o dată. *Ateneu* nel-a păstrat de la el titlul unei tragedii, *Dysmainai,* sau *Cariatidele ;* aceste *Dysmainai* erau bacante care dansau în Sparta, după cum spune o glosă a lui Hesychios, doar dacă nu trebuie să citim cuvîntul sub forma *Dymuinai,* dimenele fiind femei din Karyai care dansau la serbările în cinstea zeiţei Artemis.
Cu numele lui Pratinas trebuie săl-l asociem pe al fiului său, Aristias, care a concurat împotriva lui Sofocle şi împotriva lui Eschil în a 78l-a olimpiadă (v. 468 î.e.n.) aşa cum aflăm din argumentul la *Cei şapte contra Tebei* şi obţinu rangul doi cu *Perseu,* cu *Tantal* şi cu o dramă satirică a tatălui său, *Palaistai* (luptătorii). Se pare că ar mai fi scris diverse piese, *Anteu* (după cum relatează Hel-rodian), *Parcele* (după cum relatează Athenaios XV, 686), *Ciclopul* (după Suda) care era poate o dramă satirică, *Atalanta* şi *Orfeu din Filionte* (după PoUux).
Frinihos, ne spune nota din Suda, era fiul lui Polil-fradmon sau al lui Minyras sau, după alţii, al lui Chorol-cles ; era atenian şi discipol al lui Tespis. El a fost învingător în a 67l-a olimpiadă (511—508). Frinihos a fost primul care a introdus pe scenă un personaj feminin şi el a descoperit tetrametrul. El a avut un fiu poet tragic, pe Polifradmon. Tragediile lui sînt în număr de nouă : *Pleuronienii, Egiptienii, Acteon, Alcast, Anteu* sau *Lil-bienii, Cei drepţi (Dikaioi), Perşii, Sfătuitorii (Synthokoi), Danaidele.* Putem adăuga pe *Tantal* şi pa *Troilos,* cunoscuţi din mărturiile lui Hesychios şi ale lui Athenaios, La vremea primei victorii a lui Frinihos, către 511, Eschil avea vreo doisprezece ani ; dacă a fost întrl-adevăr discipolul lui Tespis^ Frinihos era cel puţin la *acmel-ul* său în vremea aceea. Se pare că lui i se aplică menţiunea autorului anonim al *Tratatului despre comedie*[i], care spune despre el că a murit în Sicilia. Plutarh, în viaţa lui Temistocle, ne spune că acesta era horeg atunci cînd a prezentat o piesă de Frinihos care luă premiul ; se pare că era în 476 şi că piesa laureată a fost *Fenil-*
[4] în *Prolegomenele la Comediile lui Aristofan,* ed. Didot, HI, 42.

denii, despre care ştim, din argumentul la *Perşii* lui Eschil, că subiectul ei trata despre bătălia de la Salal-mina. Conform unei scolii la *Viespile* lui Aristofan, acţiunea se petrecea la Suza ; exista un cor de Feniciene şi altul de „Sfetnici", ca în tragedia lui Eschil ; e posibil ca aceşti „Sfetnici" să fi dat piesei alt titlu decît cel pe care îl raportează Suda. Dispunînd numai de un singur actor, adică de el însuşi, Frinihos a folosit poate în mod abil două coruri pentru a da mai multă întindere dialogului. Iată cum încă din epoca aceea tragedia începea să se elibereze de tradiţia mitică şi să se ocupe de subiecte istorice. Aşa sl-a întîmplat cu altă tragedie, tot a lui Frinihos, *Cucerirea Miletului,* care amintea de cucerirea marii' cetăţi ioniene de către Perşi, în 494. Herodot spune €ă, asistînd la această tragedie, spectatorii izbucniră în lacrimi ; atenienii au fost atît de impresionaţi de aceste triste amintiri, încît ll-au condamnat pe poet la o amendă de o mie de drahme şi au interzis reprezentarea piesei. Este posibil ca această piesă să fi fost numită *Perşii;* întrl-adevăr, e surprinzător faptul că, în articolul despre Frinihos, Suda nu citează această tragedie celebră ; dar, întrl-o însemnare separată, se spune că „Frinihos a fost pedepsit *din cauza Perşilor* la o amendă de o mie de drahme, fiindcă transpusese întrl-o tragedie drama Miletului" ; trebuie să înţelegem, parel-se, că a fost pedepsit fiindcă scrisese *Perşii,* care relata despre cucerirea Miletului.
Frinihos a păstrat multă vreme o glorie şi o popularitate care a răsunat şi prin Aristofan, în unele din comediile sale : *Broaştele, Păsările* şi *Viespile.* Mai multe dintre cîntecele lui, cîntate de cor, deveniseră populare. Odată cu el, tragedia a devenit mai umană ; sl-a împodobit cu graţia cîntecului, dar şi cu pateticul sufletesc ; totuşi acţiunea era încă slabă şi arta lui era mai mult lirică decît dramatică.
Nu se ştie nimic despre arta poetică a lui Pratinas şi a lui Tespis, decît poate, doar, că acesta din urmă a introdus ritmul iambic. Sîntem mai bine informaţi asupra lui Frinihos care a folosit tetrametrul troheic, nu inventat de el, aşa cum pretinde Suda, deoarece Arl-

hiloh 1l-a folosit înaintea lui ; a folosit foarte mult şi tel-trametrul ionic *a minori* catalectic, dacă îi dăm crezare lui Hefestion. Dar mai ales sîntem încredinţaţi, datorită fragmentelor păstrate din tragediile lui, că' a practicat versul scenic prin excelenţă, trimetrul iambic.
In sfîrşit, în tragediile lui, aşa ca în cele ale predecesorilor lui, dansul ocupa încă fără îndoială un loc foarte important; Athenaios spune că „poeţii vechi, Tesl-pis, Pratinas, Frinihos, erau numiţi dansatori nu numai pentru că dramele lor depindeau de dansurile corului, dar pentru că, în afară de propria lor poezie, ei îi învăţau pe cei care voiau să danseze",— această afirmaţie e coroborată de Plutarh care, în *Simposiacuri,* ne spune că Frinihos, dansator celebru, se lăuda a cunoaşte şi a dispune de atîtea „figuri de dans cîte valuri înalţă o noapte de furtună pe mare, la vreme de iarnă". Trebuie să înţelegem de aici ca dansul, mai cu seamă dansul mimetic, ocupa încă un loc important în tragedie, prin originea lui chiar, dar şi prin faptul că nu intrase încă în posesia tuturor mijloacelor sale dramatice.
Acest ultim pas către perfecţiune va fi îndeplinit de Eschil.

ESCHIL

Eschil [5], fiul lui Euforion, sl-a născut la Eleusis către anul 525, dacă admitem corecţia, propusă de Casaubon, a textului corupt al vieţii sale anonime ; către 520, adică în a 64l-a olimpiadă, după Suda, de la care aflăm că el avea 25 de ani cînd a luat parte în olimpiada a 70l-a, la primele concursuri de tragedie. Totuşi, data de 525 pare preferabilă, fiindcă este confirmată de o sursă destul de sigură, Marmura din Păros, pe care stă scris că avea 35 de ani cînd a luat parte la bătălia de la Maraton. A luptat alături de fratele lui, Cinegir, şi după zece ani

[5] Izvoarele noastre în legătură cu Eschil sînt : o viaţă anonimă, o însemnare în Suda, argumentele *(hypothesis)* la piesele lui, un catalog ale operelor lui care ne dă 73 de titluri, diverse anecdote şi menţiuni risipite în opera mai multor autori.

se afla printre luptătorii de la Salamina, alături de fratele lui mai mic, Aminias ; se pare că în anul următor ar fi luat parte şi la bătălia de la Plateea. Astfel Eschil aparţine generaţiei glorioase a „Maratonomacilor" ; el a cunoscut exaltarea şi grandoarea victoriilor, dar a cunoscut şi groaza atenienilor cînd lel-au ţinut piept, singuri, Perşilor pînă atunci invincibili şi cînd au văzut, în 480, din golful Salaminei, cum pierea în flăcări cetatea lor în care, cu puţin înainte muriseră cu eroism bătrînii refugiaţi pe Acropole.
Atîta glorie tragică răsfrântă întrl-un suflet atît de ales oa al luj Eschil ne face să înţelegem mai bine cum, din îmbinarea aceasta, sl-a născut o operă a cărei măreţie nu a încetat să minuneze toate generaţiile de oameni, de douăzeci de secole încoace.
El a avut doi fii : pe Euforion şi pe Bion (sau Eveon). Ştim din Suda că au fost amîndoi poeţi tragici. Argumentul lui Aristofan din Bizanţ la Medeea lui Euripide ne spune că Euforion a avut o victorie asupra lui Sofocle şi asupra lui Euripide, în primul an al olimpiadei a 87l-a, adică în 431 ; e drept, cu o piesă a tatălui său, poate [6], fiindcă ştim, din însemnarea pe care il-o consacră Suda, că el a cîştigat de patru ori premiul cu piese ale lui Eschil.
Către sfîrşitul vieţii, se pare că sl-a retras în Sicilia, în preajma tiranului Hieron, din cauza sîcîielilor atenienilor „şi din cauza înfrîngerii lui în faţa tînărului său rival Sofocle", ne spune biograful său anonim sau, adaugă el, „pentru că a fost învins de Simonide întrl-un concurs de elegii pentru morţii de la Maraton". Suda dă drept cauză a exilului dărîmarea unui eşafodaj de bănci, la teatru, în timpul reprezentării uneia dintre operele lui. A murit acolo, la Gela, la 68 de ani după Suda, la 69 după Marmura din Păros, la 63 după „viaţa" anonimă.
Vizita, sau vizitele lui Eschil în Sicilia ridică probleme interesante, fiindcă aceste vizite au exersat o influenţă neîndoielnică asupra operei **lui.** A fost în Sicilia de cel

[6] Vezi F. G. Wagner, *Poetarum Tragicorum Graecorum fragmenta (Fragmente din opera poeţilor tragici greci),* Paris, F. Dil-dot, 1846, p. 63.

puţin două ori. O primă călătorie a fost datorată invitaţiei lui Hieron, cu ocazia reprezentării Perşilor la Siral-cuza, după o mărturie a lui Eratostene [7] ; această călătorie se plasează, parel-se, fie înainte de

472, după Kiehl, fie, după M. Herington [8] între 472, dată a reprezentării Perşilor la Atena, şi primăvara lui 467, cînd a avut loc reprezentarea tetralogiei tebane. Această din urmă opinie pare mai verosimilă. Unii admit că el sl-a dus acolo prima oară pentru reprezentarea Etnunelor (Aitnaiai), pe care vor să le dateze chiar cu întemeierea Etnei (Catanae) de către Hieron, în 476 după Diodor din Sicilia. Astfel ajungem să admitem trei călătorii în Sicilia înainte de ultima, în timpul căreia sl-a petrecut moartea poetului [9]. Pare mai probabil că *Etnunele* a fost reprezentată în timpul primei călătorii, puţin înainte de 470, aşa cum propune M. Cataudella[10], întemeierea unui oraş nefăl-cîndul-se întrl-un singur an. Această primă călătorie a durat desigur mai mulţi ani şi explică numeroasele „sicilianisme" care sînt întîll-nite la Eschil şi pe care le observaseră şi atenienii. în această insulă pare să fi compus el tragedia *Etneenele,* tetralogia *Perseu,* drama satirică *Sisif, rostogolitor de pietre,* aşa cum propune domnul Herington ; unii autori ca G. Meautis [n], cred că Prometeu a fost jucat la Gela, ceea ce nu este imposibil.

[7] Relevată de H. D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus (Perşii de Eschil),* Cambridge, 1960, printre alţii.

[8] E. I. Kiehl, *Aeschyli Vita (Viaţa lui Eschil),* Mnemosyne, I, 1852, p. 361—374 ; c.f. Herington, *Aeschylus in Sicily (Eschil în Sicilia), Journ. of Hellenic Studies (Revista de studii elenistice),* 1967, p. 74, şi următoarele.

[9] Este cazul lui G. Herman, *Opuscula (Opuscule).* II, Leipzig 1827.

[10] G. Cataudella, *Tragedie di Eschilo nella Siracuza di Gel-rone (Tragediile lui Eschil în Siracuza lui Hieron),* Kokalos, X—XI, 1964—1965, p. 372—398. Această părere este împărtăşită şi de Willamovitzl-Moellendorf, *Aiskylos Interpretationen (Interpretări ale pieselor lui Eschil),* Berlin, 1913, şi de E. Frankel, *Vermerkungen zum Aetna Festspiel des Aeschylus (Note despre reprezentaţiile pieselor lui Eschil la Etna),* Eranos, III, 1954, p. 68.

[11] *L'authenticitee et la date du Promethee enchaîne d'Eschyle (Autenticitatea şi data lui Prometeu înlănţuit al lui Eschil),* Fac. de lettres, Neuchâtel et Geneve. E. Droz, 1960.

Motivul celei de a doua călătorii e mai greu de explicat. Cauzele invocate de cei vechi par prea puţin convingătoare ; autori moderni au socotit că ar fi fost o urmare a procesului de impietate care îl-ar fi fost intentat pentru a fi dezvăluit o parte din Mistere[12] ; lucrul e puţin probabil, pentru că autorii antici nel-ar fi lăsat © mărturie în această privinţă. Se pare, aşa cum sugerează domnul Herington că, pur şi simplu, fusese fascinat de ceea ce văzuse în prima lui călătorie şi că oraşele siciliene îi păreau mai primitoare decît Atena. Plecarea lui a avut fără îndoială loc după primăvara anului 458 care a adus victoria sa cu Orestia, victorie care face neverosimil orice alt argument decît puterea de seducţie a insulei zeiţei Demeter, şi a murit la Gela, sub arhontatul lui Callias', în 456/455.

Viaţa anonimă ne face un rezumat al contribuţiilor sale la genul tragic : „Eschil cel dintîi a dat tragediei grandoare prin reprezentarea pasiunilor celor mai nobile, a împodobit decorurile scenei, a impresionat privirile prin măreţia spectacolului, prin picturi şi o instalaţie de maşini, altare şi morminte, trîmbiţe, spectre, Erinii ; il-a pus pe actori să poarte mînuşi şi vestminte lungi care sporeau măreţia lor şi îi înălţă încălţîndul-i cu coturni. Primul lui actor a fost Cleandru, apoi îi alătură un al doilea, Mynniscos din Chalcis; în cele din urmă a introdus şi un al treilea actor dar, după Dicearh (din Mesina), Sofocle a făcut lucrul acesta". Suda confirmă în parte aceste spuse : „el a inventat măştile cu înfăţişare de spaimă şi pictate în culori vii pentru (actorii) tragici şi a utilizat (cel dintîi) încălţările numite *embates* (coturni, adică)."

Acelaşi lexicon relatează că a scris elegii şi nouăzeci de tragedii şi că a avut douăzeci şi opt (sau treisprezece) victorii ; această din urmă cifră e confirmată de Viaţa anonimă care dă numărul de 70 pentru drame, dintre care (sau în afară de care ?) 5 sînt drame satirice. Se

[12] De pildă J. Van Leeuven, *De Aeschili itineribus Siciliis (Despre itinerariile siciliene ale lui Eschil),* Mnemosyne, n.s. XVIII, 1890, pp. 68—75, sau Schmidtl-Stâhlin.

pare că cifra 73, dată de catalogul dramelor sale, reprezintă o medie bună[13].

Din acest ansamblu nel-au rămas şapte piese : *Prol-meteu, Cei şapte contra Tebei (Hepta epi Thebas), Perşii, Rugătoarele (Hiketides), Agamemnon, Hoeforele, Eurael-nidele.* Acestea trei din urmă constituie o *trilogie,* singura care sl-a păstrat. Ea era însoţită de o dramă satirică, *Proteus,* după cum ne spune argumentul la *Agamemnon* care precizează că Eschil a cîştigat premiul, sub arhontatul lui Filocles, în al doilea an al olimpiadei 80l-a, adică în 458 î.e.n. Argumentul la Perşi ne este şi el de preţios ajutor şi ştim, datorită lui, că reprezentaţia a avut loc în al patrulea an al olimpiadei a 76l-a, adică în 472, şi că atunci Eschil a fost învingător, împreună cu *Fineu, Perşii, Glaucos din Potnies* [u] şi drama satirică *Prometeu.* Avem informaţii, pe aceeaşi cale, despre Cei şapte contra Tebei, trilogia tebană fiind alcătuită din Laios, Oedip, Cei şapte şi Sfinxul; a fost reprezentată în 467.

Prometeu înlănţuit (desmotes) ridică mai multe probleme. Mai mulţi autori, Gercke, Niedzballa, Porzig, manifestaseră îndoieli asupra autenticităţii operei, iar Schl-midt a susţinut cu'tărie că e scrisă

de un autor posterior, impregnat de maniera maestrului, şi că poate fi datată între 458 şi 445 î.e.n.[15] ; împotriva acestei teze sl-au ridicat mai mulţi autori, în special G. Meautis şi G. Thomson [16], care au datat piesa cu sfîrşitul vieţii poetului. Stilul piesei, care dovedeşte o deplină maturitate, prezenţa posil-

[13] Se cunosc, în afară de acestea, încă 7 titluri, ceea ce aida un total de 80, dar multe dintre piese sînt cunoscute sub două nume diferite şi probabil că există în listă astfel de folosiri duble.

[14] V. Welker, *Die Griechischen Tragoăien (Tragediile greceşti),* I, p. 31 propusese să se citească Glaucos Pontios şi Herl-man, *Opuscula (Opuscule),* II, p. 59 imaginase un subiect posibil în care Eschil ar fi exaltat victoria Grecilor din Sicilia pînă la Himera.

[15] W. Schmid, *Untersuchungen zum gefesselten Prometheus (Studii despre Prometeu înlănţuit),* Stuttgart, 1919.

[16] G. Meautis, *op. cit.: Aeschylus Prometheus Bound edited with introd., comment. and translat, by G. Thomson (Prometeu înlănţuit al lui Eschil editat cu introducere, comentariu şi traducere de G. Thomson),* Cambridge, 1932.

bilă a unui al treilea actor, luptă în favoarea unei date destul de tardivă, spre epoca Orestiei, dar înainte de a doua călătorie în Sicilia, adică spre 460. Datorită mai multor scolii, putem considera că trilogia cuprindea Prometeu înlănţuit, Prometeu descătuşat *(Luornenos),* Prometeu purtătorul de foc *(pyrophoros).*

Faptul că în *Rugătoarele* adevăratul protagonist e corul il-a făcut pe critici să considere această piesă una dintre cele mai vechi ale lui Eschil, iar P. Mazon propusese o dată între 493 şi 490. Descoperirea recentă a unui fragment de papirus cu didascalii il-a surprins pe toţi specialiştii, dezvăluind că trebuie să situăm reprezentarea piesei între 465 şi 460. Tehnica arhaică a lucrării a fost explicată ca o reîntoarcere a poetului către maniera lui de început, — ceea ce e posibil — sau ca o „dramă a colectivităţii", ceea ce e puţin verosimil[17]. Se pare că a fost prima dramă a unei trilogii cuprinzînd *Egiptenii* şi *Danaidele,* cu o dramă satirică, *Amimon*[18].

; > SOFOCLE

Sofocle[19] sl-a născut în cetatea l-Colonos pe care a imortalizatl-o în Oedip la Colona unde corul, cu acel lil-rism al naturii atît de manifest la Sofocle, cîntă meleagurile cu cai frumoşi ale albului Colonos. Data naşterii trebuie situată spre 496 î.e.n. ; după Marmura din Păros, el avea 91 de ani cînd a murit, în 406 ; astfel lunga viaţă a lui Sofocle se întinde aproape asupra întregului rodnic secol V care a văzut gloria Atenei şi desăvîrşirea civilizaţiei helenice ; şi Sofocle apare, în cel mai înalt grad, ca tipul, prin excelenţă, al bărbatului grec clasic.

[17] Teză susţinută de U. Albini. *Appunti sulle Supplici di Eschilo (Note despre Rugătoarele lui Eschil),* Maia, XVIII, 1966, pp. 369—378. Pentru discutarea didascaliei, Pap. oxyr. 2256, fr. 3. V. Lesky, *Hermes* 82 (1954). Data cea mai probabilă ar fi 463.

[18] V. Herman, *op. cit.;* Welcker, *Kleine Schriften (Opuscule), t.* IV.

[19] Ca şi pentru Eschil, sursele noastre sînt, pentru Sofocle, o *Viaţă,* redactată poate de un gramatic alexandrin, care citează mai mulţi autori, o însemnare făcută de Suidas, Argumente care ne, dau didascalii, cîteva anecdote risipite.

Tatăl lui, Sofilos, era armurier, avea adică un atelier în care sclavi făureau arme, ceea ce reprezenta o stare îndestulată.

El a primit educaţia îngrijită şi echilibrată de care se bucurau atenienii bogaţi şi ştim că a învăţat muzica cu Lampron. întrunea frumuseţea şi darurile trupeşti cu darurile minţii : a fost ales să figureze în corul de efebi care, fără veşminte pe ei, cîntară peanul victoriei după bătălia de la Salamina, în 480. Cînd a figurat ca actor în primele lui piese, a apărut cîntînd la ţiteră în Tamiris şi aruncînd mingea cu îndemînare în rolul Nausicaa în piesa care purta numele eroinei homerice sau „Spălătoresele" *(Plyntriai),* precum ne informează în *Viaţa* lui, Athenaios şi Eustaţiu.

Se pare că a învăţat tragedia de la Eschil, care era cu treizeci de ani mai mare decît el (cu 7 sau 17 ani pretinde în mod greşit, *Viaţa),* şi prima victorie a repurtatl-o întrl-un concurs dramatic, împotriva bătrînului său maestru : data şi vîrsta lui Sofocle ni le dă Marmura din Păros : 468 şi avea 28 de ani. Aflăm de la Plutarh (în *Viaţa lui Cimon),* că învingătorul de la Eurimedon venea în teatru să facă libaţii pentru Dionysos cînd arhontele îl numi judecător împreună cu alţi strategi, şi ei îi decernară lui Sofocle premiul. După Tournier, care se referă la o mărturie a lui Pliniu cel Tînăr, tetralogia laureată ar fi cuprins şi piesa Triptolem. Nu erau desigur primele lui piese jucate, dar atunci sl-a deschis cariera lui teatrală, cea mai glorioasă din antichitate şi care nu va înceta decît odată cu viaţa lui.

Suda nel-a transmis numele celor cinci fii ai lui, dintre care cel mai mare, Iofon, a fost poet tragic ;

însemnarea pe care Suda il-o consacră acestuia nel-a lăsat şapte titluri de piese pe care lel-ar fi scris, iar Clement din Alexandria nel-a păstrat titlul unei drame satirice ; el a concurat împotriva tatălui său şi ştim, din argumentul la Hipolit al lui Euripide, că a obţinut rangul al doilea în cursul anului 428. Ll-a avut pe acest fiu şi desigur şi pe ceilalţi cu soţia lui, Nicostrate, dar pe unul dintre ei, Ariston, il-l născuse o femeie din Siciona, Teoris. Acest Ariston a fost tatăl lui Sofocle cel tînăr care a fost şi el

poet dramatic, şi se pare că lui il-a arătat o dragoste deosebită.
Sofocle a luat parte la viaţa politică a cetăţii lui. El a fost strateg de două ori ; prima oară în 439, în timpul războiului din Samos ; după argumentul lui Aristofan din Bizanţ la *Antigona,* această cinste il-a fost acordată în urma victoriei lui cu *Antigona;* este interesant să observăm că a fost coleg cu Pericle şi că era comandantul flotei ateniene cînd aceasta a fost înfrîntă de către Sal-mienii comandaţi de filosoful Melissos ; păcat că această anecdotă, relatată în Suda, e probabil fără temei. A fost şi helenotam, adică membru al consiliului, însărcinat să gireze tezaurul cetăţii şi tributul aliaţilor ; a fost del-asemenea numit în sacerdoţiul eroului tămăduitor Alcon.
Nu ne putem îndoi de faptul că a cunoscut pe cei mai mulţi dintre marii oameni atenieni ai vremii sale, dar, cu toate că nu avem date asupra relaţiilor lui, ştim că a fost prieten cu Herodot căruia il-a închinat o elegie din care Plutarh nel-a păstrat primul vers. Sfîrşitul vieţii lui a fost în parte tulburat de certuri şi rivalităţi cu fiii lui ; a trebuit chiar să se apere împotriva unora dintre ei care îl acuzau că şil-a pierdut mintea ; Plutarh ne relatează că, chemat dinaintea tribunalului, el sl-a mulţumit să citească pasajul din *Edip la Colonos* în care descrie albul Colonos. A murit puţin după Euripide a cărui moarte ll-a durut, parel-se. Cei vechi nel-au lăsat trei versiuni ale morţii lui care sînt de respins toate trei, aşa cum a arătat J. Labarbe[20]. După moarte, atenienii il-au ridicat un heroon şi, după Istros, îi închinară un sacrificiu anual.
I se atribuie mai multe inovaţii. Introducerea unui al treilea actor îi aparţine mai sigur decît lui Eschil, care a urmat cu sfiiciune această inovaţie în ultimele sale opere *(Orestia* şi *Prometeu).* A renunţat să joace un rol în piesele lui şi o scolie la *Norii* lui Aristofan ne spune că îl folosea în general pe actorul Tlepolem. Numărul de horeuţi, fixat la 12, el ll-a ridicat la 15, în aşa fel
[20] *La mort tragique de Sophocle (Moartea tragică a lui Sofocle), Bull Class. Lett. de L'Academie royale de Belgique (Buletin clasic de studii literare al Academiei regale din Belgia),* Bruxelles, LV, 1969, pp. 265—292.

încît a format două semil-cercuri cu parastatl-ul lui fiecare, şi cu un corifeu. A încetat să reprezinte trilogii legate între ele prin subiect. După Aristotel, iui îi datorăm decorurile pictate, lucru despre care vom mai vorbi în legătură cu scenografia. în sfîrşit, trebuie să observăm că biograful lui ne asigură că şil-a compus piesele ţinînd seamă de talentul şi de personalitatea actorilor săi şi că sl-a conformat gustului unui cerc îngust de persoane cultivate, mai curînd decît gustului mulţimii.
Aristofan din Bizanţ îi atribuie 130 piese (sau 104, după manuscrise), din care retrage 17 pe care le socoteşte apocrife ; Suda dă cifra de 123. Dindorf, în ediţia sa *Oxford,* a recenzat 115 piese ale căror titluri le dă şi se pare că aceasta ar fi cifra aproximativă a vastei lui producţii. După Suda, el ar fi repurtat 24 victorii, 18 după Diodor din Sicilia, 20 după Carystos din Pergam care precizează că, atunci cînd nu a fost laureat, nl-a avut niciodată mai puţin de rangul doi. Astfel, Sofocle apare ca poetul tragic cel mai des laureat, dar e adevărat că gustul publicului şi al judecătorilor nu pare să fi fost întotdeauna foarte sigur, dovadă *Edipl-Rege* cu care Sofocle a fost înfrînt de un oarecare Filocles.
Din această imensă producţie nel-au rămas numai fragmente (Dindorf recenzează 979), şapte tragedii şi l- o dramă satirică incompletă, Copoii *(Ichneutai),* pe care. nel-a păstratl-o papirologia. Tragediile sînt : *Aiax, Trahil-nienele, Antigona, Edipl-Rege, Electra, Filoctet, Edip la Colonos,* în ordinea cronologică unanim admisă şi urmată de Reinhardt.
Neîndemînarea (?) cu care e folosit al treilea actor, influenţa eschiliană care pare a fi vizibilă în prolog, stilul, structura generală, marea întindere a pasajelor lirice ne fac să considerăm pe *Aiax* drept cea mai veche dintre piesele rămase. Cu 440 este datată *Antigona,* prin argumentul său şi trecea drept a treizeci şi doua pe care o reprezentase. Perfecţiunea artistică la care a ajuns în această piesă de maturitate nel-ar autoriza săl-l mutăm pe *Aiax* cu zece sau

cincisprezece ani mai în urmă. 439/438 este cu aproximaţie anul în care Sofocle a fost învingătorul lui Euripide care îşi prezenta piesa *Alcesta,* aşa cum ne arată argumentul acestei piese ; dar nu cul-

noaştem numele dramelor reprezentate de Sofocle. Aproximativ cu anul 430 poate fi datat *Tereus* din care nu nel-au rămas decît fragmente[21], iar *Tezeu* se poate să fi fost prezentat la Leneenele din 420/419[22]. Conform unor aluzii ale lui Aristofan şi scoliilor lui, ştim că Elena şi Peleu au fost reprezentate înainte de Cavaleri (424), Atanas înainte de Norii (423). Amfiaraos înainte de Viespi (422), Tyro înainte de Lisistrate (411).

Nu cunoaştem nici data lui Oedipl-Rege pe care unii o consideră ca pe opera lui de frunte. Al doilea argument al piesei ne spune că în anul reprezentării ei, un oarecare Filocles a luat premiul; acesta era poate un nepot al lui Eschil şi pare a fi reprezentat o trilogie a unchiului său. Importanţa personajelor de prezicători din piesă, apropierea pe care o face Athenaios între aceasta şi *Medeea* lui Euripide (431) şi, poate, o aluzie a lui Aristofan în *Aharnieni* au făcut ca această piesă să fie datată aproximativ 429. O problemă identică se pune în legătură cu *Trahinienele,* situate între *Aiax* şi *Antigona* de către Reinhardt. Doamna G. Ronnet acceptă şi o dată mai îndepărtată, pentru că socoteşte că piesa e antil-heracleană. Totuşi, numeroşi critici recunosc că prologul piesei este euripidean şi că *Heracles* al lui Euripide este anterior *Trahinienelor,* ceea ce ne face să datăm piesa între 420 şi 410.

Electra pune şi ea anumite probleme. Willamowitz [23] a fost primul care a susţinut anterioritatea piesei cu acelaşi nume a lui Euripide ; teza a fost reluată în 1912 de Bruhn în ediţia sa a piesei şi de cîţiva ani majoritatea autorilor o admit[24], ceea ce ne face să o datăm

[21] L. Gernet : *La legende de Procne et la date du „Tereus" de Sophocle (Legenda despre Procne şi data din „Tereus" de Sofocle),* Melanges O. Navarre, Toulouse, Privat 1935, p. 216.

[22] V. Diotti : *II Teseo di Sofocle (Tezeu de Sofocle), Dionissio,* XL, 1966, pp. 43—62, bazat pe pap. Ox. XXVII 2452 şi IG II, p. II, 2319, I, 74.

[23] *Die beiden Elektren (Cele două Electre), Hermes,* 1883, pp. 214—263. A abandonat această teză întrl-un articol apărut cu şaisprezece ani mai tîrziu.

[24] în Franţa, mai cu seamă, de către G. Ronnet care a susţinutl-o în cartea sa despre Sofocle şi în „Reflexions sur la date des deux Electres" (Note despre data celor două Electre). *Rev. des Et. grecques* (Revistă de Studii greceşti), 83 (1870) p. 309

spre 411. Sîntem ispitiţi să acceptăm această teză, dar e bine să precizăm că a fost respinsă de P. Mazon în ediţia sa, precum şi de P. Masquerey care propune o dată învecinată cu a lui Hipolit de Euripide, adică spre 428 şi, recent, de R. Dreyfus.

Data lui *Filoctet* este cunoscută datorită argumentului său care ne spune că a fost jucată sub arhontatul lui Glaukippos, despre care ştim că a fost în 409. La fel se petrec lucrurile cu *Edip la Colonos,* al cărei al doilea argument ne spune că piesa a fost reprezentată de nepotul său Sofocle cel Tînăr, sub arhontatul lui Micon, adică în 402/401. Sofocle murise, deci, cu patru ani în urmă ; după Tanner, el ar fi scris piesa în 407 şi, după bătălia din insulele Arginuze, ar fi unitl-o cu Edipl-Rege şi cu Antigona pentru a face din ea a doua piesă a unei trilogii [25].

EURIPIDE

Euripide [26] sl-a născut în 480 după cea mai mare parte a surselor sau în 485, după Marmura din Păros, care ne dă poate cea mai bună tradiţie, în insula Salamina, chiar în ziua în care a avut loc bătălia, asigură Plutarh şi biograful. Cu toate că nu avea decît cu zece sau cincisprezece ani mai puţin decît Sofocle, el aparţine unei generaţii cu totul diferite prin spirit şi prin concepţii.

şi următoarele ; trebuie să adăugăm bibliografiei sale pe H. Friis Johanssen, *Die Elektra des Sophocles, Versuch einer neuen Deul-tung (Electra de Sofocle, încercare de explicare nouă), Classica et Mediaevala, CopenTtaga,* XXV, 1964, p. 8—32 ; şi pe W. Theiler, *Die zwigen Elektren (Cele două Electre), Wiener Studien,* 79, 1966, pp. 102—112.

[25] R. G. Tanner, *The composition of the Oedipus Coloneus, Essays in lionor of F. of Letters (Compoziţia Iul Edip za Colona, Eseuri în onoarea facultăţii ae litere'},* Melbourne, Cheshire, 1966, p. 153 sq.

[24] Sursele sînt o *Viaţă* în care sînt reunite trei fragmente constituind două biografii, o *Viaţă* de Thomas Magister, călugăr grec din secolul XIV, una de Manuel Moscopulos, bizantin din sec. XV, importante fragmente ale unei *Vieţi* de Satyros, găsite pe un papirus din Oayrrinchos (1912), o însemnare în Suda, un pasaj din Aulus Gellus.

Tatăl său se numea Mnesarhides sau Mnesarhos ; poate că era de origine beoţiană, dacă îl credem pe Nicolae din Damasc ; avea o dugheană sau o circiumă, iar mama lui, Cleito, ar fi fost vînzătoare de

legume. Totuşi, după Filocor şi după Teofrast, ar fi dintrl-o familie de eupal-trizi. Tatăl său pare că ll-ar fi pus să se exerseze în a deveni atlet, dar *Viaţa* spune că a fost elev al lui Anaxal-gora, al sofiştilor Protagoras şi Prodicos, al fizicianului Arhelaos, al lui Socrate ; se pare că il-a cunoscut mai cu seamă pe cei dintîi din cărţile lor; dimpotrivă, este aproape sigur că 1l-a întîlnit deseori pe Socrate, decît care era mai mare cu zecel-cincisprezece ani. Spre deosebire de cea mai mare parte a contemporanilor lui, nu a luat deloc parte la viaţa politică a cetăţii şi biograful Iui relatează că pusese să i se amenajeze la Salamina o grotă, cu deschiderea spre mare, unde îşi petrecea zile întregi, fugind de mulţime. Este înfăţişat ca un misogin, ca un om rebarbativ, după Aristofan. Tradiţia îi atribuie necazuri conjugale care ar justifica unele dintre părerile lui despre femei ; ar fi avut două soţii, Melito şi apoi Hoerile, care ll-ar fi înşelat cu sclavul lui, Cefisofon, după care, neputîndl-o abate de la această pasiune, il-o lăsă sclavului. A avut trei fii, de la Hoerile, după Suda : Mnesbrhides, care sl-a făcut neguţător, Mnesiloh, care a fost actor, şi Euripide cel Tînăr care a fost poet tragic şi care a reprezentat drame ale tatălui său, o trilogie compusă, după o scolie la *Broaştele* lui Aristofan, din *Ifigenia în Aulida, Alcmeon, Bacantele.*

După Aulus Gellus, el şil-ar fi jucat primele drame la optsprezece ani, nu se ştie unde, dar cu siguranţă nu la Atena. Mărturia vieţii lui, care ne spune că a debutat sub arhontatul lui Callias, (adică în 455), la vîrsta de 25 de ani, este mai sigură ; ar fi prezentat mai ales *Fiicele lui Pelias (Peliadele)* şi nu a fost clasat decît al treilea. Abia după paisprezece ani, sub arhontatul lui Diphilos, a cîştigat prima oară, după cum spune Marmura din Păros. In tot timpul carierii sale, a cules numai cinci cununi. Numărul mic al victoriilor sale se poate explica prin faptul că a trebuit să se măsoare cu Sofocle care se bucura de întreaga favoare a publicului, dar şi prin inovaţiile cu caracter intern, psihologice, filosofice, care

marchează tragediile lui, le apropie de gustul nostru modern, dar care în ochii atenienilor apăreau ca noutăţi supărătoare. Astfel ştim că i^au fost preferaţi autori ca Nicomah sau Xenocle, fiul poetului tragic Karkinos, ceea ce îl face pe Elian să spună, în *Istorioarele diverse,* că judecătorii erau ignoranţi şi lipsiţi de spirit şi de gust şi că fuseseră corupţi cu daruri.

Către sfîrşitul vieţii, în primăvara anului 408, după reprezentarea piesei *Oreste,* Euripide a părăsit Atena ;, motivele date de Satyros, şi anume că ll-ar fi jignit duşmănia concetăţenilor lui, că îl sîcîia preferinţa dată unui Akestor, unui Dorilas, unui Morsimos, unui Melanthios, în sfîrşit că suporta greu înţepăturile de care nul-l scuteau poeţii comici, începînd cu Aristofan, pot fi reţinute pentru a justifica exilul lui voluntar. Sl-a retras întîi la Magnesia unde a fost primit cu consideraţie şi copleşit cu onoruri, apoi la Pella, la curtea regelui Arhelaos, căruia îi plăcea să se înconjure cu artişti şi cu scriitori şi făcuse din Macedonia un mare regat helenizat înainte ca Filip al doilea să fi făcut din ea stăpîna Greciei. Aici a murit poetul, fără îndoială în 406, sfîşiat de cîini, spune tradiţia unanimă. Anecdota pe care o relatează biograful, că Sofocle, la vestea morţii lui, sl-a arătat în public îmbrăcat în doliu, şi a adus corul şi actorii fără cununi la preludiul concursului, şi că poporul vărsă lacrimi, arată foarte bine caracterul versatil al atenienilor tot atît de prompţi în a osîndi şi a ierta, ca şi în a batjocori sau plînge. El scrisese 92 de piese, ceea ce e atestat de cea mai mare parte dintre surse, dintre care rămăseseră în epoca alexandrină 78 de drame — 8 satirice şi 3 de o autenticitate contestată. Intemeindul-se pe un catalog mutilat, încris pe o marmură găsită la Albano şi pe o inscripţie din Pireu, Willamowitz a reconstituit lista acestor 78 de piese[27]. Euripide este cel mai favorizat dintre cei trei

[27] *Analecta Euripidea (Selecţii din Euripide),* 1875, p. 144. Totuşi, cu mult înaintea Iui, întrl-o ediţie de fragmente din opera lui Euripide, F. G. Wagner întocmise o listă a acestor piese, *Fragmenta Euripidis (Fragmente din piesele lui Euripide),* t. II din *Euripidis Fabulae (Subiectele la Euripide),* Paris, F. Dil-dot, 1846, p. 618.

tragici, fiindcă de la el nel-au rămas 18 tragedii şi o dramă satirică, Ciclopul. Dintre aceste tragedii, autenticitatea uneia este viu contestată : Rhesos. Această contestaţie datează încă din antichitate, de îndată ce argumentul piesei spune că „unii sl-au îndoit de autenticitatea dramei şi cred că nu e de Euripide", dar adaugă că „totuşi didascaliile o declară autentică" ; o critică recentă sl-a străduit să demonstreze autenticitatea ei, împotriva unei majorităţi de autori care o resping, urmîndul-l pe Scaliger care o atribuia nepotului lui Eschil, Filocles, şi pe Herl-mann care îi atribuia paternitatea chiar lui Sofocle[28].

CRONOLOGIA EURIPIDIANA

455 Peliadele, prima piesă reprezentată, nu se ştie împreună cu care trilogie.
446 Belerofon.
445 *Heraclizii* (după Fix).
440 Rhesos (Galliano).
438 *Alcesta,* jucată ca a patra piesă împreună cu *Crel-tanele, Alcmeon la Psofis, Telef;* a obţinut rangul doi după Sofocle.
431 *Medeea,* Filoctet, Dictys, Secerătorii, dramă satirică. Tetralogia a fost clasată a treia după Sofocle şi Euforion care a fost cîştigător.
429 *Hipolit încoronat.* Euripide a cîştigat victoria faţă de Iofon şi Ion. Boeckh situează în 429 (în realitate 430/429, dat fiind că Hipolit a fost reprezentat fără îndoială la Dionisiile din 429/428), reprezentarea lui Ion.
427 *Andromaca.*
[28] împotriva autenticităţii, de pildă Croiset, Geffken *(Herl-mes,* 1936, p. 394) face din ea o scriere din secolul IV î.e.n. ; M. Ragone *(Contributo ala critica del „Reso" pseudol-euripideo (Contribuţie la critica lui Resus pseudol-euripidian), Rend. Accad. Arch. Napoli (Dări de seamă ale Academiei de Arheologie),* Neapole, XLIII, 1968, pp. 1—39. Pentru autenticitate : Cataudella, Goosens (Ant. Class., III, 1934, p. 431 şi urm.), Ritchie, Galliano, S. Compagno *(Act. Acad. Scienc,* Torino, voi. 98, 1963—1984, pp. 1—42). Se găseşte o bibliografie a controversei în J. Duchel-min, *l'Agon...* p. 81, nota 1.

426 *Ciclopul* pe care Kaibel îl situează înainte de 438 şi Marquart după 412, Delebecque propune 423. *Heraclizii* (M. Delcourt).
425 *Hecuba.* 423 după Delebecque. Oeneu a fost jucat înaintea acestei date, după o scolie la Aristofan. Melanip, după Murray.
424 *Heracles.* După Delebecque, Leneenele din 423. *Rel-sos* (Goosens, Gregoire).
423 *Cresfont* (Webster), *Erehteu* (L. van Looy).
422 *Rugătoarele (Andromaca,* după Delebecque), Faeton, între 422 şi 415, după Diggle.
419 *Electr a* (Galliano ; Theiler situează compunerea la această dată şi reprezentarea în 413. *Erehteu.*
418 *Ion. Heraclizii,* după Boeckh.
416/ *Troienele,* citate de Elian în poziţia a treia după
415 Alexandru, Palamed şi înainte de Sisif, dramă satirică. Xenocle a fost cîştigător faţă de Euripide.
415 *Faeton,* între 415 şi 409 după Zielincki şi Volmer.
414/ *Electra.* Melanipa înlănţuită (H. van Looy), *Iţigenia*
413 *în Taurida* (Galliano). înaintea acestei date *:'Alope* sau *Cercion.*
413/ *Helena.* Andromeda. *Ifigenia în Taurida* (Delebecl-
412 que).
412 Hipsipile, *Fenicienele.* Antiope, după Webster.
409 *Ifigenia în Aulida,* reprezentată în 405. Fenicienele.
408 *Oreste.*
407/ Arhelaos. *Bacantele.* Alcmeon în Corint. *Rhesos*
406 (Ridgeway).
405 Către data aceasta, reprezentarea *Ifigeniei în Aulida,* a *Bacantelor* şi a lui Alcmeon la Corint, organizată de Euripide cel Tînăr.

TETRALOGII ŞI TRILOGII

Cu ocazia concursurilor dramatice despre care va fi vorba mai departe, fiecare poet prezenta ceea ce se chema o tetralogie, compusă în principiu de trei tragedii — tril-

logia — şi o dramă satirică. Termenul de tetralogie a fost fără îndoială împrumutat din literatura oratorică ; astfel Antifon a scris trei *Tetralogii* compuse fiecare din patru discursuri dedicate acuzării, apărării, replicii acuzării, replicii apărării. Această terminologie a fost atribuită ansamblurilor de tragedii de către gramaticii din Alexandria de la care încoace termenul a fost folosit destul de des, precum se vede în diverse scolii, la Aristofan sau la Platon şi în Diogene Laerţiu, care ne spune că „după Trasilus, Platon lua ca model pentru dialogurile sale tetralogiile tragice, autorii tragici concurînd cu patru drame la Dionisii, la Lenneene, la Panatenee, la Antesterii, a patra piesă fiind o dramă satirică. Aceste patru drame constituiau o tetralogie. (III, 56).

Nu se ştie de cînd datează tradiţia de a prezenta un astfel de ansamblu, dar nu datează, cu siguranţă,

dinaintea lui Frinihos şi Eschil şi a aclimatizării dramei satirice la Atena. Chiar dacă nu e creatorul ei, Eschil a consacrat sistemul trilogie ducîndul-l la perfecţiune. Cred că F. Heimsoeth a dat cea mai bună explicaţie în legătură cu originea trilogiei tragice a cărei invenţie il-o artibuie lui Eschil[29]. Cînd tragedia nu era încă decît un joc liric în care cînturile şi dansurile erau întrerupte de un singur actor care recita mitul, îi era posibil să cuprindă întreg mitul, aşa cum putea şi povestirea epică. în timpul părţilor cîntate de cor, actorul putea săl-şi schimbe masca şi costumul şi să joace de fiecare dată un alt rol. Dar, după ce Eschil a introdus al doilea actor, a organizat acest material epicol-liric în trei corpuri de drame legate apoi de mit, dar posedînd fiecare unitatea sa proprie. Necesitatea de a „juca" şi nu, ca pînă atunci, de a recita mitul trebuia să ducă la cuprinderea acţiunii tragice întrl-un timp scurt, doar cîteva ceasuri de criză, dar o astfel de restrîngere în timp nu exprima complexitatea mitului şi a întregii sale valori apodictice : această diviziune a mitului, tratat în trei timpi, răspundea imperativelor logice ale spiritului grec aşa cum aveau să se

[29] Heimsoeth. V. bibliografia.

manifeste, cu strălucire, în silogismul aristotelic. în *Poetica* sa, Aristotel lasă a se înţelege această evoluţie cînd spune că între tragedie şi epopee există doar o deosebire de întindere ; că tragedia „se străduieşte să se închidă, pe cit posibil, în răstimpul unei singure revoluţii a soarelui, sau să nu o depăşească decît cu puţin, în vreme ce epopeea nu e limitată în timp ; şi aici, deci, ele se deosebesc. Totuşi, la început poeţii aşa o foloseau, atît în tragedie cît şi în epopee" (V, 1449 b).

Welcker este primul care a subliniat că tragediile lui Eschil constituiau trilogii legate între ele prin subiect. Sl-a ivit atunci întrebarea dacă toate aceste tragedii erau astfel constituite în trilogii şi a fost depusă strădania de a reconstitui aceste grupe şi chiar de a le găsi subiecte precise[30]. De fapt, în ceea ce îl priveşte pe Eschil, nu avem certitudine decît în legătură cu Orestia, a cărei dramă satirică sl-a pierdut; Licurgia, compusă din *Hel-done,* din *Basaride,* din *Tinerii* (Neoniskoi) şi din *Licurg;* trilogia tebană din care ni sl-a păstrat *Cei şapte contra Tebei ;* cea a lui *Prometeu,* tetralogia *Rugătoarele,* tetralogia *Perseu.* Acestea nu înseamnă decît 6 tetralogii, adică 24 de piese. Dacă luăm în considerare alte „tetralogii", ca acelea în care se găseau *Perşii,* trebuie să recunoaştem că nl-a putut exista nici o legătură între această dramă, Fineu, Glaucus din Potnia şi Prometeu, care sînt citate ca fiind celelalte trei piese, în ciuda celor ce au susţinut autori ca Donaldson [31].

După Alsina, Eschil ar fi compus la început piese de sine stătătoare, conform tehnicii tradiţionale, apoi ar fi căutat să înlănţuie temele mitologice pentru a deznoda conflictul tragic ; aceste trilogii legate între ele aparţin în general perioadei finale a vieţii lui dintre 464 şi

[30] De pildă Weckler *(Kleine Schriften),* G. Hermann *Opusl-cula (Opuscule),* VII, 193, Karsten, Droysen, Schoell *[Die Tetral-logien (Tetralogiile)],* 1839, şi *Grilndlicher Unterricht ii. die Tetralogie (Studiu fundamental despre tetralogie),* 1859), Exner *(De Schola Aeschyli (Despre şcoala lui Eschil),* 1840), Rademal-cher *(Quest. de Trilogia tragica (Despre trilogia tragică)).*

[31] J. W. Donaldson, *The Theatre of the Greeks (Teatrul la greci),* Londra, 1849, p. 118.

457/456. In sfîrşit, descoperirea care îi aparţine ar fi ordonarea tragediei pe bază de teză, antiteză şi sinteză[32]. Nu vom insista asupra acestei păreri, emise deja la începutul secolului trecut de către W. Schlegel, care pretindea că primul membru susţinea motivele acţiunii, al doilea susţinea conflictul sau coliziunea personajelor, al treilea susţinea reconcilierea : părere ingenioasă pe care însă numai Orestia o poate sprijini.

Nu avem nici o certitudine asupra datelor reprezentării celor mai multe dintre trilogiile cunoscute ale lui Eschil şi pare că trebuie să datăm *Licurgia* cu mult înainte de 464 ; tetralogia tebană datează din 467, aşa precum am văzut ; anterioare acestei date sînt şi trilogii legate între ele, ca aceea compusă de Aristias, fiu al lui Pratinas, şi cuprinzînd *Perseu, Tantal* şi o dramă satirică, *Luptătorii;* tot din 467 este şi Licurgia lui Polifradmon, ceea ce dovedeşte că nu este vorba despre o invenţie a lui Eschil. însuşi faptul că argumentul la *Cei şapte contra Tebei* nu citează, pentru ansamblul lui Aristias, deeît două

tragedii, *Perseu* şi *Tantal,* poate fi interpretat ca o neglijenţă a compilatorului, dar e tot atît de posibil ca el să fi prezentat doar două tragedii. Astfel sîntem îndreptăţiţi să considerăm că, la început, fiecare dispunea de o mare libertate în a dezvolta mitul în una, două sau trei tragedii şi, cînd mitul tratat nu se preta, se admitea ca poetul să prezinte mai multe tragedii pe teme diferite. Eschil sl-a conformat, parel-se, acestei tradiţii şi cînd, în ultimele lui opere, a tratat de preferinţă subiectele în trilogii legate între ele, — fără săl-şi facă din aceasta o obligaţie, dovadă Etneenele care au constituit fără îndoială o piesă unică — el nu ar fi inaugurat o nouă formă de tragedie, ci ar fi sistematizat doar şi ar fi utilizat, cu vigoarea şi cu amploarea caracteristice geniului său, forma primitivă a trilogiei.

După Eschil, aşa precum se vede din operele cunoscute şi după cum asigură Suda, Sofocle a renunţat să prezinte

[32] J. Alsina, *Etapas en la visiân tragica de Esquilo (Etape în viziunea tragică a lui Eschil), Bolet. Inst. Estud helenicos (Buletinul Institutului de studii elenistice).* Barcelona, II, I, 1968, pp. 9—16.

în concurs tetralogii legate şi a dat piese separate. întrl-adevăr, nu se cunoaşte nici o trilogie a lui Sofocle, exl-ceptînd poate *Telef* [33], dar se citează autori contemporani sau posteriori care au scris trilogii, începînd cu Euripide ; Xenocle a compus una, Filocles a scris o Pandionidă ; Meletus, acuzatorul lui Socrate, o Oidipodie ; Platon el însuşi, dacă îl credem pe Elian, în Istorioarele diverse, ar fi pregătit şi el o tetralogie.

Totuşi, după Eschil, au continuat să se prezinte grupe de trei tragedii, dar ele constituiau doar în mod excepţional veritabile trilogii.

Astfel, nu abandonarea unei forme care a subsistat episodic explică de ce după Eschil a fost acordată mai multă întindere acţiunii şi, în consecinţă, zicel-se, a cuprinde întrl-o singură tragedie ceea ce Eschil desfăşura în trei. Suda atribuie această inovaţie unui obscur contemporan al lui Euripide, Aristarh din Tegeea. De fapt, pare că Sofocle a dat o mai mare întindere dramelor sale pentru un motiv de echilibru şi de gust care îi era personal şi care răspundea, pe de o parte, necesităţilor genului, pe de alta capacităţii de percepere a publicului.

Totuşi, nu e aici nimic absolut. La Eschil, lungimea pieselor se situează în jurul a 1074 de versuri, *(Rugătoarele)* şi 1093 *(Prometeu),* dar Agamemnon ajunge pînă la 1670 versuri. *Trahinienele* lui Sofocle au numai 1275 versuri, dar *Edip la Colonos* are 1779, celelalte piese variind între 1353 versuri *(Antigona)* şi 1530 versuri *(Edipl-Rege).* La Euripide se găseşte cea mai mare varietate, de la cele 1055 versuri ale *Heraclizilor* pînă la 1766 versuri ale *Fenicienelor,* fără să mai vorbim despre Ciclopul care nu are decît 709, dar acesta este o dramă satirică. In realitate, aserţiunea din Suda nu trebuie să fie luată aşa cum e şi se observă că fiecare dintre poeţi a fost condus doar de necesităţile artei sale.

[33] N. Fromholdl-Treu, *Hermes* 69 (1934), p. 324 şi urm. ; *New chapters in Greek Lit. (Capitole noi de literatură greacă),* ed. Powell Barber, Oxford, 1921—1923, III ier., p. 76 şi urm. Contra, Handleyl-Rea, *Telephus of Euripidis (Telef de Euripide),* 1957.

DRAMA SATIRICA

Nu trebuie să interpretăm ca pe o dogmă intangibilă tradiţia prezentării unei tetralogii formată dintrl-o trilogie tragică şi o dramă satirică. E suficient să constatăm numărul de tragedii şi de drame atribuite^ fiecăruia dintre marii poeţi tragici pentru a vedea că Pratinas a compus mai multe drame satirice decît tragedii, în vreme ce Eschil, Sofocle şi Euripide nu au scris destule. Trebuie deci să admitem că în tot timpul epocii clasice exista obligaţia de a prezenta o tetralogie, dar că piesa a patra nu era neapărat o dramă satirică. Să vedem întîi ce era drama satirică.

Aşa cum ne apare ea în *Ciclopul* lui Euripide, singura dramă satirică pe care o citim azi, şi în *Copoii*[34] de Sofocle, era o piesă pe jumătate serioasă, pe jumătate bufă, un fel de tragil-comedie, „o tragedie bine dispusă", aşa cum a tradus Egger, în mod fericit, expresia *tral-godia paizousa* pe care il-o aplica dramei satirice retorul Demetrios. Era ca o tragedie restrânsă, pe jumătate, ca întindere, cît tragedia obişnuită, dar structurată ca o tragedie, cu un prolog şi cu

patru episoade. Corul este compus din satiri care se deosebesc de Silen, acesta apărînd ca un personaj esenţial în desfăşurarea acţiunii. Corul deţine şi el un rol activ pe lîngă celelalte personaje, Apolo şi nimfa Cilene în *Copoii,* Ulise şi Ciclopul în piesa lui Euripide. Picturile de pe vase sînt numeroase şi ne arată aceste personaje cu barbă, deseori cu capul pe jumătate chel, cu şoldurile acoperite de o bucată de pînză de sub care iese o coadă de cal, nu de ţap ; acestea sînt imagini ale unor actori care joacă rolul de satiri[35], care ne dau o idee despre cum puteau fi corurile. Cel mai vechi vas care reprezintă astfel de actori e craterul pictorului din Altamura, de la muzeul din Viena, datat 470/460 î.e.n. : cînd a fost pictat, drama satirică exista deja de o jumătate de secol aproximativ.

[34] Publicată în 1912 do Hunt, în volumul IX din *Oxyr. Pap.* Avem cele 393 versuri de început, dintre care multe sînt mutilate.

■ [35] V. Brommer, *Satyrspiele (Drame satirice),* Pickardl-Caml-bridge, *Dramatic Feslivals (Festivale dramatice).* V. bibliografia.

Cei mai mulţi dintre elenişti, bazîndul-se tot pe mărturia, sau mai curînd pe ipoteza lui Aristotel, au admis că drama satirică constituie un tot cu tragedia originară şi că încetul cu încetul tragedia sl-a desprins de acest aspect neînălţător şi buf, ca să ajungă la sublim. Desigur, cum această separaţie pare să se fi produs devreme, ne rămîne de aflat ce sl-a întîmplat cu drama satirică înainte de a apărea din nou la Atena, în concursurile de tragedii. în această privinţă, Maurice Croiset se întreabă dacă a fost pur şi simplu părăsită o bucată de vreme, sau dacă a rămas unită cu acţiunea tragică ca un **fel** de prolog sau de epilog sau, în sfîrşit, dacă a fost de la început organizată în piese distincte. Şi ajunge la concluzia că „asupra acestui punct, ne lipsesc mărturii hotărî toare". De fapt, singurul lucru pe care îl ştim e că Pratinas „e primul care a scris *Satyroi",* precum spune Suda şi, poate că Hoirilos a fost maestru al genului. Orice altceva e fondat doar pe conjecturi stabilite după ipoteza aristotelică despre originea „satirică" a tragediei şi pe certitudinea că satirii au fost întotdeauna strîns legaţi de Dionysos. Fiindcă sîntem reduşi ia ipoteze, iatl-o pe cea propusă de noi şi care are avantajul de a nu se încurca cu explicaţia imposibilă a unei separări şi apoi a unei reuniri cu tragedia.

întrl-un interesant comentariu la cuvîntul *satyricon* folosit de Aristotel, Cataudella[36] a amintit că religia populară se exprimă prin ocări şi prin batjocuri adresate divinităţii, ceea ce ar explica dece Aristofan nu a fost acuzat de impietate după prezentarea *Broaştelor.* Noi vom reţine numai acest lucru din studiul lui în care se conformează opiniei curente despre originea tragediei şi a dramei satirice.

Este remarcabil faptul că lui Pratinas, venit din Flil-onta, il-a fost atribuită invenţia dramei satirice. Flionta se află la mică distanţă de Siciona şi se pare că Pratinas a jucat faţă de drama satirică rolul deţinut de Tespis în legătură cu tragedia : el a făcut un gen literar din ceva ce exista deja, şi 1l-a introdus în Atica. Sîntem îndrepl-

[36] Q. Cataudella, *Satyricon,* Dionisio *XXXIX,* 1965, p. 158 sq.

tăţiţi, în adevăr, să credem că procesul evolutiv al genurilor sl-a înfăptuit invers de ceea ce se pretinde în mod curent. Am mai spus, în legătură cu silenii şi cu satirii, că Arion a introdus satirii în reprezentaţiile dramatice sau că il-a făcut să vorbească întrl-un ritm regulat. Fie că satirii au fost integraţi în ditiramb de Arion sau de altul înaintea lui, se pune problema de ce sl-a făcut această inovaţie şi cum. în adevăr, satirii nu erau personaje întîlnite în mod obişnuit în oraşe şi la ţară ; ei nu existau decît ca făpturi mitice ; cum să explicăm atunci faptul că Arion sau un necunoscut a avut deodată ideea să facă să fie întrupate aceste personaje întrl-un ritual de sacrificiu dionisiac ? Fiindcă eu susţin că ditirambul se află la originea ritualului dionisiac, ceea ce explică faptul că tragedia, aşa cum il-am schiţat dezvoltarea de la primul său început, a fost legată de o sărbătoare dionisiacă (Marile Dionisii) din secolul VI î.e.n. la Atena, şi că satirii au fost introduşi în aceasta. Singura explicaţie care pare a fi satisfăcătoare este să admitem ipoteza că au existat, în nordl-vestul Peloponezului, ritualuri „satirice" în care personajele deghizate în satiri, executau un dans vioi şi poate grotesc, strămoş al acelui *sikinnis* propriu dramelor satirice ; aceste ritualuri erau în legătură cu fertilitatea şi ■ cu anul nou, şi aceşti satiri proferau desigur ocări şi batjocuri la adresa zeului muribund al vegetaţiei ; *gefirismele,* cu ocazia întoarcerii procesiunii eleusiene, sînt de aceeaşi natură. Este posibil ca, la origine, sau mai curînd ca o manifestare secundă care ar apărea pe la începutul secolului VI î.e.n., reîntoarcerea lui Hefaistos în Olimp să fi fost legată de aceste dansuri ale satirilor. Hefaistos apare ca un

zeu faur, demiurg, de natura Cabirilor, dar şi ca o zeitate ctoniană, zeu cu manifestări ignice, cărora li se datorează aspectul lui cel mai cunoscut, de zeu al vulcanilor. De fapt, mai multe aspecte proprii unor diverse divinităţi sînt adunate în personalitatea lui Hefaistos, originar poate din Asia Mică. Dar legenda căderii lui Hefaistos, respins din lumea zeilor de către Zeus sau de mama lui, Hera, şi apoi reîntoarcerea lui triumfală în Olimp iau aspectul unui catabasis, al morţii şi al resurecţiei zeului vegetaţiei. Ritualul reînnoirii anuale a focului şi ritualul purifil-

carii, legat de el, semn al unei vieţi noi, spune Filostrat, mai cu seamă în Lemnos, insulă consacrată lui Hefaistos, este un ritual magic al reînnoirii naturii[37] şi marchează aspectul chtonian al lui Hefaistos. Astfel reprezentaţiile figurate încep să ne arate reîntoarcerea lui Hefaistos însoţit de satiri începînd din 570 î.e.n. : o amforă de la Oxford provenind din Camiros şi mai ales celebrul vas Francois de la Florenţa ; pe acest vas îl vedem prima oară pe Dionysos asociat lui Silen, care reprezintă aici satirii folosiţi de obicei ; dar în realitate această asociere e întîmplătoare sau mai curînd indirectă ; Dionysos era fără îndoială asociat uneori cu catabasisl-ul lui Hefaistos în calitatea lui de zeu al vegetaţiei şi, prin unirea satirilor cu Hefaistos, Dionysos sl-a aflat legat de ei. Se pare că înainte ritualul relativ la Hefaistos era îndeplinit de dansatori, „comaşti", aşa precum se vede pe un crater corintian de la Londra, datat 600/575, unde Hefaistos este însoţit de aceşti „comaşti" la întoarcerea lui în Olimp. Se cunoaşte reîntoarcerea lui Hefaistos cu „comaşti" şi cu satiri pe un dinos atic de la Luvru, datat 570/560, care arată că la vremea aceea cultul era cunoscut în Atica. Aceste dansuri de satiri cu oameni deseori obezi, care reprezintă desigur forma primitivă a acestor sărbători satirice, sînt atestate în Beoţia încă de la începutul secolului VI, de către o cupă beoţiană din Berlin şi de către o cupă mare, cu trei picioare, de la Muzeul din Atena.

Spre această epocă au început să fie asociaţi cu Dionisos satirii şi siienii. Această unire a iosi poate anunţată de rolul jucat de Dionysos în „reîntoarcerea" lui Hefaistos, însoţit de satiri. Este remarcabil faptul că între 560 şi 540 sînt datate vasele pe care se află asociaţi pe de o parte Dionysos cu „comaştii" (pe două amfore atice de la Luvru şi din Florenţa), pe de altă parte de satiri cu bacante (pe un crater şi pe o amforă calcidiene de la Bruxelles şi de la Leyda) : acestea ne dau oare data aproximativă a introducerii corurilor de satiri în reprezentaţiile ditirambice ? Totuşi, chiar dacă satirii au

[37] Precum a subliniat G. Dumezil: *Le crime des Lemniennes (Crima Lemnienelor),* Paris, P. Geuthener, 1924, p. 25 şi urm.

fost astfel uniţi cu cultul ditirambic al lui Dionysos, lucrul acesta e datorat faptului că exista un vechi cult satiric şi că, pe de o parte, reprezentarea rituală a „reîntoarcerii" lui Hefaistos, sărbătoare agrară însoţită de „gefirisme" şi de rîsete — rîsul „homeric" al zeilor Olimpului cînd apare Hefaistos, cu înfăţişarea lui de şchiop diform, dar şi rîsul zeului însuşi, aşa cum se credea că poate fi auzit în sfîrîitul focului, precum ne povesteşte Aristotel întrl-un pasaj al *Meteorologicelor* — pe de altă parte natura însăşi a satirilor care îi face să fie asociaţi cu menadele, a dus în cele din urmă la a face din ei însoţitorii lui Dionysos împreună cu menadele. Dar introducerea satirilor în ditiramb nu trebuie să pară ca un accident, iată de ce nu au influenţat întru nimic naşterea tragediei care nu se trage din ditiramb ci a împrumutat doar de la el unele elemente, şi au continuat să „trăiască" în mod independent, mai ales în regiunea Sicionei şi a Corintului.

Pe aceste vechi ritualuri satirice, poate organizate în reprezentaţii sub influenţa ditirambului, lel-a reluat Pral-tinas, structurate fără îndoială după modelul tragediei dezvoltate în Atica şi introduse la Atena, cu toate că această structură definitivă a putut fi opera lui Hoirilos, ba chiar a lui Eschil. Faptul că Pratinas a compus 32 de drame satirice şi numai 18 tragedii pare a ne face să credem că la epoca aceea drama satirică nu era încă introdusă în concursurile de tragedii. Putem afirma că, tocmai fiindcă nu se prea ştia cînd să se reprezinte aceste mici drame care le plăceau foarte mult atenienilor, cu ocazia instituirii horegiei, adică fără îndoială

spre sfîrl-şitul secolului VI, după restabilirea democraţiei la Atena, sl-a profitat de acest prilej pentru a prezenta drama satirică împreună cu trilogia tragică, această intruziune putînd fi justificată prin aspectul de însoţitori ai lui Dionysos pe care îl luaseră satirii cu mai mult de o jumătate de secol înainte.
înţelegem astfel că dramele satirice — două — pe care le avem nu aveau nimic „dioniziac", una din ele referindul-se la furtul turmelor lui Apolo de către micul Hermes, cealaltă la mitul odiseic al Ciclopului. Dar trebuie să notăm că drama satirică, sau mai bine zis tragil-

comedia care alcătuia a patra piesă a tetralogiei, nu avea neapărat un subiect „satiric", cu un cor de satiri ; *Alcesta* de Euripide ne aduce mărturie, fiind jucată împreună cu *Cretanele,* cu *Alcmeon* şi cu *Telef,* în chip de a patra dramă. Ceea ce explică faptul că marii tragici au compus un număr atît de mic de drame satirice, faţă de producţia lor totală. De altfel, această obligaţie, supărătoare fără îndoială pentru libertatea de creaţie a autorilor tragici, a fost mult îmblînzită, fiindcă în curînd nu sl-a mai reprezentat decît o singură dramă satirică la tot ansamblul de piese prezentate la concurs.

POLITICA ATENEI ŞI TRAGEDIA

E momentul să ne întrebăm de ce tragedia a înflorit la Atena şi numai la Atena. Dacă luăm în considerare numărul de poeţi, de scriitori, de gînditori, de artişti, de oameni politici şi de căpitani geniali pe care Atena il-a produs în mai puţin de trei secole, putem desigur să declarăm că atenienii au alcătuit un popor deosebit de înzestrat cu care nu il-am putea compara decît pe Florentini .Insă darurile colective care se exprimă întrl-o abundenţă de oameni de geniu nu par a fi suficiente pentru a explica neaşteptatele înfloriri pe care le cunosc anumite naţii, la anumite epoci. Circumstanţele politice joacă fără îndoială un rol dintre cele mai importante în dezvoltarea culturală a unui stat. Caracteristic, în felul acesta, e cazul Spartei care, în epoca arhaică, a produs un mare număr de meşteri în prelucrarea bronzului, de olari şi de artizani geniali, şi care, începînd de la reforma zisă a lui Licurg, nl-a mai dat decît cîţiva muzicieni, cei mai mulţi de origină străină, ceea ce se explică prin festivităţile gimnice organizate de statul dominator, care căuta să dezvolte calităţile războinice ale cetăţenilor; Sparta nu putea, prin constituţia ei însăşi, să aibă mari oratori, în vreme ce constituţia democratică a Atenei a favorizat dezvoltarea artei oratorice ilustrată de oamenii de vază pe care îi ştim.
In Grecia arhaică, marii promotori ai dezvoltării intelectuale şi spirituale a cetăţilor au fost tiranii, dar în

cea mai mare parte a cetăţilor ei au venit şi au fost răsturnaţi prea repede. Ortogorizii la Siciona, Cipselizii la Corint au dobîndit pentru cetăţile lor o mare strălucire, dar nu au putut profita în întregime de această înflorire intelectuală a Greciei în urma amorţirii din epoca „geometrică", înflorire care li se datorează în parte. Ei au căzut înainte de a fi putut săl-şi desăvîrşească opera, sugrumată apoi de oligarhiile care au urmat. In ceea ce ne interesează pe noi, ditirambul, tragedia, drama satirică, înălţate (afară, desigur, de aceasta din urmă) la rangul de gen literar în aceste două cetăţi, nu au putut să ajungă, acolo, la înflorire şi această floare a fost smulsă imediat de oligarhi.
Dimpotrivă, cu toate că a fost întretăiată de perioade de întoarcere la dominaţia unor facţiuni, Atena a cunoscut autoritatea lui Pisistrate şi a fiilor lui timp de aproape o jumătate de secol, din 561 şi 510, adică a putut profita de dezvoltarea artistică inaugurată de ceilalţi tirani. Pisistrate a instaurat la Atena o strălucită politică de prestigiu şi de dominaţie intelectuală. De la Marile Pal-natenee, devenite panhelenice de cînd Hipocleide făcuse din ele o sărbătoare penteteridă în 566/565. Pisistrate a făcut o festivitate cu caracter intelectual adăugind concursurilor gimnice un concurs de rapsozi pentru care a ordonat să se stabilească un text, devenit canonic, al *Iliadei* şi al *Odiseei.* Dar mai cu seamă el a organizat Marile Dionisii cu toată strălucirea lor şi a rezervat în desfăşurarea lor un loc pentru concursurile dramatice : data

de 534 î.e.n., propusă pentru victoria lui Tespis, pare să reprezinte în adevăr data iniţială a primului concurs de tragedii. Premiul acordat învingătorului şi mai cu seamă gloria care îi revenea lui însuşi şi alor săi încurajară creaţia în acest sens. Cînd, în 510, Pisisl-tratizii au fost răsturnaţi, Atena a avut norocul de a primi un regim democratic în care legislatorii, care aparţineau cu toţii Eupatrizilor, adică nobilimii, continuară politica de prestigiu a lui Pisistrate şi a succesorilor săi, care măgulea simţul gloriei propriu atenienilor, gustul lor pentru fastul şi pompa personală, dragostea lor pentru spectacole şi pentru distracţiile intelectuale. Astfel, concursurile de tragedii au fost organizate în mod sisl-

tematic şi instituţia de horegie a permis ca ele să fie dezvoltate. Acesta este fără îndoială un motiv care 1l-a făcut pe peloponezianul Pratinas să se stabilească cu fiul lui la Atena, pentru a putea săl-şi lase în liberă desfăşurare geniul dramatic fiindcă, în Flionta lui natală, nimeni nu se interesa, probabil, de creaţiile lui şi statul nu căuta nicicum să le încurajeze. Chiar în cursul secolului VI, acelaşi motiv îi făcuse pe nişte geniali olari şi pictori de vase să se instaleze în Atica unde arta aceasta era probabil încurajată de stat, care avea interese mari în comerţul al cărui sprijin devenise ; abundenţa acestor vase găsite în Etruria, ne aduc mărturie asupra faptului.

Victoriile repurtate de atenieni sau cu ajutorul celorlalţi greci asupra Perşilor la Maraton, Salamina, Plateea, Eurimedon, replierea Spartei asupra ei însăşi şi oportunismul Atenei care a luat în mîini, spre propriul său profit, lupta împotriva Perşilor, şi care a alcătuit în cele din urmă un imperiu maritim din care sl-a ales nu numai cu prestigiu şi putere militară, dar mai cu seamă cu dominaţia economică, îi îngăduiră să dispună de vaste mijloace financiare pentru alşi urma politica de hegemonie culturală şi pentru a întreprinde vastele lucrări care au permis, sub „domnia" luminată a unui om de geniu ca Pericle, înălţarea monumentelor eterne ale Acropolei. Această putere economică pusă în slujba artei şi a spiritului se află la originea înfloririi minunate şi unice din secolul V atenian, în timpul căruia cetatea şil-a permis nu numai să sprijine creaţiile propriilor săi fii, dar şi să dea o generoasă găzduire străinilor care adăugau la strălucirea geniului său.

Trebuie de asemenea să subliniem aici aspectul politic al tragediei greceşti. Desigur, caracterul său de armă politică este departe de a fi atît de marcat ca în comediile lui Aristofan unde personajele stigmatizate sînt numite pe şleau, iar politica lor e violent criticată ; totuşi, întreg teatrul tragic care sl-a păstrat este plin de aluzii, deseori greu de interpretat, fie doar numai din cauza incertitudinii asupra cronologiei, aluzii pe care însă publicul atenian le înţelegea desigur prea bine.

Astfel, e demult un lucru unanim recunoscut că *Orestia* reprezintă drama triumfului justiţiei sociale,

opusă vechilor obiceiuri de răzbunare a clanului. Dar interesant e mai ales faptul că trilogia în care Areopagul ocupă un loc de seamă, hotărîtor, a fost scrisă la momentul reformei tribunalului de către Efialte. Astfel trilogia apare limpede ca o operă de actualitate : Eschil a fost partizanul reformei lui Efialte, aşa cum crede de pildă Podlecki, sau a susţinut fostul areopag şi alianţa cu Argosul democratic, aşa cum pretinde Radcig ? E greu de hotărît. Orientarea conservatoare a spiritului lui Eschil este susţinută şi de Salanitro[38], întrl-un studiu asupra Orestiei. Pare totuşi că ceea ce a apărat Eschil cu precădere a fost idealul de dreptate al lui Clistene, aşa cum îl cunoscuse în tinereţe [39]. De asemeni e foarte cu putinţă ca personajul lui Zeus, în Prometeu, să fi fost inspirat de Pericle, precum ne sugerează Davidson care vede o reflectare a ideilor lui Protagoras în cuvintele lui Prometeu.

La Sofocle latura politică este în deosebi marcată în Antigona unde unii au vrut săl-l vadă pe Pericle în portretul lui Creon ; se pare mai curînd că Sofocle 1l-a vizat pe demagogul cu spirit îngust aşa cum îl va incarna, cu cîţiva ani mai tîrziu, Cleon, cura ne atrage atenţia domnul Schachermayr [40].

Este remarcabil faptul că Euripide, care se pare că nu a luat deloc parte la viaţa politică a Atenei, pare a fi şi mai vehement în aluziile lui politice. Poate aceasta se datorează unei iluzii de optică provenind din marele număr de piese care nel-au rămas de la el. Numeroase lucrări au fost consacrate gîndirii politice a marelui tragic, în special două frumoase lucrări de Edouard Delel-becque şi de R. Goossens. Euripide e prezentat ca un duşman al tiraniei, partizan al unei democraţii ca a lui

[38] G. Salinatro. *L'Orestia e la politica estera di Atene (Orestia şi politica externă a Alenei). Syculorum Gymnasium,* Catane, XIX, 1966, pp. 153—173.

[39] Aşa cum susţine J. Castellanos i Villa, *Orestia en la democracia grega (Orestia şi democraţia greacă),* lucrare scrisă în limba catalană, *Bol. Inst. Estud. helenicos,* Barcelona, II, 2, 1968, pp. 47—49.

[40] *Sophokles und die Perikleische Politik (Sofocle şi politica lui Pericle),* Wiener Studien LXXIX, 1966, pp. 45—63.

Pericle, dispreţuitor faţă de demagogi ca Cleon, ostil Spartei şi aliaţilor ei de moment, după E. Delebecque, el nu ar fi fost gînditorul trăind departe de mulţime, aşa cum nil-l înfăţişează biografii lui. Este firesc ca, în cursul cercetării lor, cei doi autori să aibă vederi diferite în amănunt, dar din ansamblu se degajează o imagine interesantă a marelui poet[41].

Dintre personajele politice care au marcat cel mai mult teatrul lui Euripide, Alcibiade apare a fi cel mai important ; mai mulţi autori sînt de acord în a regăsi trăsăturile lui în Dionisos al Bacantelor [42] şi, după E. Delebecque, el ar fi servit în parte ca model pentru Agal-memnon din Ifigenia în Aulida, denunţînd primejdia pe care o reprezenta pentru Atena.

Astfel tragedia apare fără îndoială ca floarea democraţiei greceşti, poate creaţia ei cea mai prestigioasă, desigur cea mai durabilă. Expresie a unei forme singulare a geniului grec, ea este şi oglinda unei gîndiri politice liber exprimată ; a crescut odată cu democraţia ateniană, a strălucit împreună cu ea cu toată lumina ei, a apus odată cu ea şi a murit odată cu libertatea greacă, la mijlocul secolului IV î.e.n. care a asistat în acelaşi timp la moartea celeilalte mari creaţii a democraţiei ateniene, arta oratorică. Ca şi aceasta, tragedia pare expresia libertăţii şi a măreţiei individului în faţa forţelor de coerciţie pe care le reprezintă Statul şi societatea.

FORMA ŞI LIRISMUL TRAGEDIEI

[41] Delebecque et Goossens. V. bibliografia. C. Georget. *Euripide et la politique athenienne d'apres deux ouvrages recents (Euripide şi politica ateniană după două lucrări recente),* Bul. Fac. Let de Strassbourg *(Buletinul Facultăţii de litere din Strassbourg),* XLV, 1966—1967, pp. 250—286.

[42] I. Carriere. *Le Dionysos des Bacchantes et l'actualite historique (Dionisos din Bacante şi actualitatea istorică), Act. III Congr. Esp. de Est. clas. (Congresul spaniol de studii clasice),* 1966, Madrid, 1968, t. II, pp. 240—244 ; Delebeque, *Alcibiade au theatre d'Athenes a la fin de la guerre au Peloponnese (Alcibiade la teatrul din Atena la sfîrşitul războiului din Peloponez),* Diol-nisio, XLI, 1967, p. 354—362.

Prezentarea tragicului se întemeiază mai cu seamă pe faptul că ceea ce nu poate fi susţinut, cum zeull-şil-omul se unesc şi cum, orice limită fiind desfiinţată, puterea panică a naturii şi străfundurile omului devin Unu în furie, concel-pîndul-se prin aceasta că devenirea Unu singur ilimitat, se purifică printrl-o separare nelimitată.

De unde dialogul, numai în ol-poziţie, de unde corul, în chip de contrast la dialog. De unde, între diversele părţi, în dialog şi între cor şi dialog, şi între părţile mari sau dramates, care sînt alcătuite

[din cor şi dialog, excesul de intil-

midare reciprocă, intricaţia mecanică pînă la exces, totul termil-nîndul-se printrl-o încheiere brutală. Totul este discurs contra discurs, fiecare desfiinţîndul-l pe celălalt. (Holderlin, *Remarci asupra lui Edip,* după trad. F. Fedier, Union generale d'Edition (col. 10. 18) Paris, 1965, p. 63).

PĂRŢILE TRAGEDIEI

TRAGEDIILE CARE NEl-AU RĂMAS ne îngăduie să constatăm că ele respectă o structură regulată şi ilustrează ceea ce scrie Aristotel în *Poetică :* „acele părţi ale tragediei ce trebuie luate drept elementele ei constitutive,

sub raportul cantitativ, împărţirile de sine stătătoare în care se subdivide sînt : *prologul, epilogul, exodul,* cîntul corului — la rîndul lui împărţit în *parodos* şi *stasimon.* Aceste împărţiri sînt comune tuturor tragediilor : proprii cîtorva sînt cîntecele actorilor în scenă şi cîntecele actorilor laolaltă cu corul *(kommoi). Prologul* e acea parte bine definită a tragediei care precede intrarea corului *(parodos); episod,* partea bine definită a tragediei cuprinsă între două cînturi complete ale corului ; *exod,* partea bine definită a tragediei după care nu mai urmează nici un cînt al corului. După intervenţiile corului, *parodos* e prima manifestare a corului întreg, *stasimon* un cînt al corului în alt ritm decît anapestic şi trohaic, *kommos* o

jelanie a corului însoţit de actori", (trad. D. M. Pippidi, Buc, 1965).
Prologul permitea o expunere a faptelor petrecute înainte de începutul dramei, adică înaintea acţiunii reprezentate. El putea consta doar dintrl-un monolog destul de scurt aşa ca monologul Etrei (41 de versuri) în *Rugătoarele* de Euripide sau monologul Veghetorului în *Agal-memnon* (39 versuri), foarte scurt (Oreste în *Hoefore,* dar textul e mutilat şi nu ştim cîte versuri lipsesc), destul de lung ca monologul lui Dionisos în *Bacantele* (63 versuri) ; un dialog cu două personaje numai : Eteocle şi mesagerul în *Cei şapte contra Tebei,* Antigona şi Ismena în *Antigona* — în cea mai mare parte a pieselor lui Euripide ; un dialog în care intervin mai multe personaje : astfel, în Prometeu, Puterea vorbeşte cu Hefaistos în vreme ce Prometeu tace ; în Eumenide intervin Pitia, Apolo, Oreste şi umbra Clitemnestrei care vin şi pleacă pe rînd înaintea intrării corului ; obiceiul de a nu folosi decît doi actori (personajele mute nu intră în socoteală) explică aceste convenţii la Eschil. Exceptînd *Antigona,* Sofocle foloseşte întotdeauna cele trei personaje ale sale, totuşi în *Aiax* şi în *Electra* ele nu apar decît două cîte două : Atena cu Ulise, Atena cu Aiax în prima, sau trei, Oreste, Pedagogul (şi Pilade ca personaj mut) şi Electra singură, în a doua. Cînd a făcut să intervină trei personaje înainte de intrarea corului, Euripide nu lel-a pus niciodată faţă în faţă pe toate trei, aşa cum se vede în Fenicienele, Medeea, Ifigenia în Taurida şi Troienele.

Chiar dacă Prologul a fost inventat de Tespis, aşa cum ar fi afirmat Aristotel (spune retorul Temistius), se pare că prologul nu constituia o obligaţie intangibilă ;' avem trei exemple în care corul apare chiar de la începutul piesei : în *Perşii,* în *Rugătoarele* de Eschil şi în *Rhesos.* In cele două piese ale lui Eschil, corifeul expune acţiunea, cu mare abilitate, în locul personajelor. Şi Sofocle şi Eschil au ştiut, cu naturaleţe, să facă să vorbească personajele pentru a introduce acţiunea, spre deosebire de Euripide care pare a fi inovat o formă de prolog în care un personaj, în genere protagonistul, se prezintă şi expune subiectul dramei, antecedentele sale şi chiar deznodămîntul întrl-un discurs lung şi destul de rece, introducere total opusă concepţiei noastre moderne despre teatru. Nietzsche, cu obişnuita lui perspicacitate, a dat o explicaţie satisfăcătoare a gîndirii care 1l-a condus pe Euripide : „In concepţia lui, spune el în *Originea tragediei* (p. 116), efectul produs de tragedie nu avea niciodată drept cauză anxietatea epică, puterea de atracţie a incertitudinii cu privire la subiectele peripeţiilor eventuale, ci scenele măreţe, pline de lirism retoric, în care pasiunea şi dialectica eroului principal se întindeau şi se umflau ca năvala de ape a unui fluviu. Totul era făcut să pregătească nu acţiunea ci pateticul, şi ceea ce nu pregătea pateticul era de respins." Astfel *Rhesos,* (dacă piesa e întrl-adevăr de Euripide) care ne introduce direct în acţiune, cu corifeul care dialoghează direct cu Hector, fără expunere prealabilă, apare ca o remarcabilă excepţie.
Parodosl-ul nu e altceva decît cîntecul de intrare a corului. E alcătuit dintrl-o desfăşurare lirică care poate dobîndi o oarecare amploare, aşa ca al lui Agamemnon care are 223 de versuri sau al Rugătoarelor de Eschil, cu 176 versuri. In acest caz, desfăşurarea lirică e alcătuită dintrl-o serie de *antistrofe,* în vreme ce de obicei se reduce la o pereche *antistrofică* (strofă şi antistrofă) urmată uneori de o epodă. Este posibil ca la origine *epoda* să nu fi fost decît *strofa* cîntată de cor cînd, după ce îşi termina mişcarea, îşi lua locul în *orchestra* şi rămînea imobil.

Parodosl-ul nu era cîntat întotdeauna numai de cor. Se întîmpla ca unul din personaje să intervină în cînt. Astfel, în *Electra* lui Sofocle, corul dialoghează cu Elecl-tra, conform construcţiei antistrofice, care, aici, e alcătuită dintrl-o înşiruire de trei *strofel-antistrofe* încheiate cu o *epodă.* Acest dialog liric, (cîteodată în parte *anal-pestic* ca în *Edip la Colonos* sau în *Filoctet)* se întîlneşte în *Prometeu înlănţuit,* şi mai ales la Euripide, în *Elena, Ion, Oreste, Troienele, Ifigenia în Taurida, Heraclidele, Medeea, Rhesos.* Aceste dialoguri sînt *commoi* în sensul aristotelic al cuvîntului ; întrl-adevăr, cuvîntul *commos* este evocator al

cîntecelor de doliu sau trenele în cursul cărora oamenii îşi lovesc (kopto) pieptul; astfel, în sensul acesta îl găsim în *Hoeforele* lui Eschil (vers 423), sau în threna din Bion (I, 97) ; totuşi, la Aristotel şi în limbajul teatral, e tot un cîntec funebru, dar e alcătuit dintrl-un dialog sau mai curînd dintrl-un cînt alternat între cor şi personaje, pe scenă (apotes skenes kai kommoi). De aceea unii au denumit aceste intrări ale corului *pal-rode comatice.*

Unii *parodos* sînt cîntaţi de către o parte a corului (corifeu, semil-cor sau coreuţi, ca în Alcesta), alternînd cu ansamblul corului ; aşa se întîmpla în *Perşii,* în *Rugătoarele,* în *Agamemnon, Aiax,* care încep toate cu *anapeşti,* în *Cei şapte contra Tebei,* în *Antigona,* în *Rugătoarele* lui Euripide, în *Hecuba.* In sfîrşit, avem exemple de ieşire a corului şi a unei a doua intrări care primeşte numele de *epiparodos*[1] ; aşa se întîmpla şi în *Eumenidele* în care corul se retrage după cuvintele lui Apolo (vers 234), lăsîndul-l singur pe Oreste, întrl-un scurt monolog, şi revenind la versul 244 ; în *Aiax,* corul se retrage la versul 814, lăsîndul-l singur pe Aiax, care se sinucide, şi revine apoi la versul 866.

Stasimonul e „cîntecul pe loc", cîntat cînd corul şil-a luat locul în *orchestra,* conform sensului în general admis al termenului (bazat pe *stasis,* acţiunea de a sta pe loc). Totuşi, după unii autori, acest cuvînt exprimă caracl-

[1] Această denumire se găseşte la Pollux (IV, 108) care desemnează prin *metastasis* ieşirea provizorie a corului. Se cunosc cinci astfel de exemple.

terul grav şi calm al cînturilor acestora, în vreme ce, după alţii, el marchează cîntul unui grup prin opoziţie cu cîntul unuia singur. Funcţia de *stasimon* este de a separa diversele *episoade* şi rămîne mai ales în strînsă legătură cu scenele care îl preced şi care îl urmează.

Stasimonurile sînt în general compoziţii antistrofice, cuprinzînd o *strofă* şi o *antistrofă* uneori pereche şi rareori urmate de o *epodă.* Totuşi, *strofele* şi *antistrofele* pot să se multiplice în mod curent pînă la trei, patru, la Eschil şi chiar şapte în *Agamemnon,* unde *stasimonul* (vers 1072 şi urm.) ia înfăţişarea unui dialog liric între Casandra şi cor. El se poate încheia şi cu *anapeste,* ca primul *stasimonul* din *Antigona* (v. 376—383). Ca în *parodos,* strofa poate fi urmată de intervenţia unui actor înainte de a fi cîntată *antistrofa,* de exemplu în *Filoctet,* în care Neoptolem spune patru *hexametri dactilici* (vers 839—842). Tot în această tragedie, al patrulea *stasimon* este înlocuit cu un *commos,* dialog liric între cor şi Filoctet.

în general sînt trei *stasimonuri* care separă patru *episoade,* făcînd din tragedie un ansamblu echilibrat. Totuşi, sînt patru în *Trahinienele,* în *Edipl-Rege,* în *Fel-nicienele,* în *Oreste,* cinci în *Antigona,* două în *Ifigenia în Aulida.*

Stasimonul întrerupea acţiunea, rămînînd totuşi legat de ea. Pe plan practic, el îngăduia actorilor să părăsească scena pentru a se schimba şi pentru a juca alt personaj. Cu Euripide, asistăm la desfăşurări lirice care depăşesc cadrul acţiunii şi, spre sfîrşitul secolului V, Agaton, acuzînd tendinţa inaugurată de Euripide, a suprimat *stasimonul* pentru al-l înlocui cu un interludiu coral pe care Aristotel îl numeşte *embolima* şi care a fost folosit în mod curent în sec. IV.

Episodul (epeisodion) este partea dialogată a acţiunii, în care intervin actorii şi corul. Etimologia cuvîntului *(epil-eisodos* : acţiune de a se introduce) ne îngăduie să credem că la început cuvîntul însemna intrarea actorului după intrarea corului, dar foarte curînd a primit al doilea sens, pe care ll-am determinat adineauri. De fapt, *episoadele* corespund unui act. Nu se ştie, dealtfel, cînd a devenit predominantă împărţirea în acte, desigur atunci cînd a dispărut corul, fenomen care se observă în comel-

die dar care trebuie să se fi manifestat în mod paralel în tragedie ; dintrl-o inscripţie relativă la concursurile desfăşurate în cursul *Soteriilor,* sărbători instituite pentru a comemora retragerea bandelor galate dinaintea oraşului Delfi, vedem că în concursurile dramatice [2] nu mai exista cor în secolul III î.e.n. Prin această tragedie elenistică şi prin Comedia Nouă au cunoscut latinii împărţirea în acte. Manuscrisele lui Plaut şi ale lui Terenţiu nu cunosc această

împărţire, dar gramaticul Donat le consideră stabilite [3] ; Cicero [4] pare a le cunoaşte din vremea lui şi toată lumea păstrează în memorie prescripţia din *Arta poetică* a lui Horaţiu : „cinci acte, nici mai mult nici mai puţin, iată măsura pentru ca o piesă să mai fie cerută şi să vrea să fie revăzută."

în vreme ce lungimea actelor e aproape egală, lungimea *episoadelor* tragediei grece variază simţitor în aceeaşi piesă. în *Cei şapte contra Tebei,* al doilea episod are 350 versuri şi al treilea are 29 ; la Sofocle variază între 100 şi ceva mai mult de 500 versuri şi la Euripide disproporţia nu e mai mică. Se vede că întinderea fiecărui *episod* era comandată nu de o regulă fixă ci de necesităţile unui subiect şi după fantezia poetului. La fel se petreceau lucrurile cu numărul lor care varia odată cu numărul *stasimonurilor ;* am văzut adineauri că, numărul normal al acestora din urmă fiind de trei, nu era totuşi vorba despre o regulă fixă. *Episoadele* sînt în general alcătuite din dialoguri sau din cuplete iambice rostite de un personaj sau de mai multe şi de cor ; se putea întîmpla ca aceste părţi să fie întrerupte de un dialog liric ca în *Edip la Colonos* (vers 510—548) sau un cînt de *orchestra* al corului, ca în *Tral-. hinienele* (vers 205—224) ; reluarea dialogului iambic alcătuia pe atunci un al doilea episod fără ca el să fi fost despărţit de precedentul printrl-un *stasimon* [5].

[2] *Sylloge Inscriptionum Graecarum,* ed. W. Dittenberger, Leipzig, 1915—1924, III, 424.

[3] Donat, *de Trag. et Comoed.,* Prec f. Eunuch.

[4] Cicero, *Ep. fam. ad Quint. jratr.,* I, 16, 16.

[5] Lucrul acesta reiese de pildă din analiza metrică pe care Tournier a făcutl-o pieselor lui Sofocle. Totuşi, aceste rupturi se înrudesc cu împărţirile interne ale episodului despre care vom vorbi în paragraful următor.

Episodul corespundea aproximativ cu actele noastre, dar el a fost împărţit şi în „scene", cu toate că grecii nl-au dat niciodată astfel de nume acestor împărţiri. Intrarea şi ieşirea personajelor alcătuiau „scene" noi, dar în afară de ele mai existau diviziuni mai subtile care apăreau sub forma unor expresii poetice : fie un scurt cîntec al corului, redus deseori la o simplă frază muzicală, cînt *episodic* care întrerupe dialogul pentru a marca o emoţie trecătoare ; fie că actorii treceau în mod firesc de la vorbire la cîntec ; fie, în sfîrşit, monodia. Aceasta era întotdeauna aşezată întrl-un punct patetic ca să marcheze mai bine exaltarea sentimentelor. Forma lui a suferit în mod simţitor influenţa ditirambului şi pe plan metric este o *monostrofă* asemănătoare cu strofa lirică a corului. La Sofocle se cunoaşte o singură monodie, cînl-tul Antigonei în *Edip la Colonos* (vers 237—253), introdusă poate sub influenţa lui Euripide. Totuşi se găsesc monodii la Eschil, aşa cum e cîntecul cîntat de Io cînd intră în scenă în Prometeu (vers 566—573). Aceste monostrofe sînt curente la Euripide şi voi cita la întîmlplare pe a Antigonei în *Fenicienele* (vers 1560—1575), pe a lui Adrast şi a corului (vers 824—837) în *Rugătoarele* (pe care unii o consideră ca pe o *epodă),* a Ifigeniei şi a corului (vers 1475—1531) în *Ifigenia în Aulida.*

Exodul este ultimul act care se termină cu ieşirea corului. Este în mod firesc precedat de ultimul *stasimon* şi constituie un *episod* final. Este structurat ca celelalte episoade şi ca şi ele are lungime variabilă, în medie între 100 şi 300 versuri. Veritabilul *exod* stă de fapt în cîntecul final al corului, la ieşirea acestuia. Vom examina structura lui metrică la timpul său, dar trebuie să notăm aici că Sofocle şi Euripide se mulţumesc cu ieşiri rapide, în cîteva versuri, că Eschil însă, urmînd poate vechea tradiţie care acorda cea mai mare importanţă corului, îi dă o măreţie deosebită şi îl învăluie în fastul în care era învăluit la intrare. Prometeu, care se încheie cu monologul liric al titanului, oferă o viziune fantastică de prăbuşire a lumii ; în *Rugătoarele* şi în *Eumenide,* cortegiul alcătuit din cor este sporit în mod pompos, în prima piesă de către însoţitoare, în a doua de preotesele care ies din templu ; *Perşii* oferă spectacol lugubru al

unei veritabile threne ; *Agamemnon* se încheie cu cuvintele Clitemnestrei, cuvinte pline de *hybris* care cer pedepsirea Hoeforelor al căror cor final pune cu îndemînare întrebarea : „unde

se va încheia mînia lui Ateu ?" ceea ce anunţă ultima piesă a trilogiei.

CORUL

Tragedia greacă este întemeiată pe o dualitate : corul şi personajele ; ea se desfăşoară pe două planuri, al corului, în *orchestra* şi al actorilor pe *logeion;* se joacă pe două planuri, dar acţiunea e unică şi corul participă îndeaproape la acţiune, conform funcţiunii şi destinaţiei lui iniţiale. Nu e de căutat o explicaţie filosofică esenţei corului ; pentru cei vechi, nu era nici substanţa masei publicului — spectatorul ideal — aşa cum spune Schlel-gel, nici poporul faţă cu eroii, aşa cum îl defineşte Hel-gel, nici metereze cu care se înconjoară tragedia pentru a se despărţi de lumea reală şi a salvgarda domeniul său ideal şi libertatea sa poetică, aşa cum a rezumat Nietzsche teoria lui Schiller asupra semnificaţiei corului, dezvoltată de acesta din urmă în prefaţa Logodnicei din Mesina. De fapt, poeţii tragici au moştenit o tradiţie care sl-a format după un proces istoric foarte simplu şi ll-au folosit fără să încerce săl-i formuleze semnificaţia. Ei au tratat această substanţă ca artişti şi nu ca filozofi şi a fost mai bine aşa. Ca artişti au obţinut din ea efecte lirice şi dramatice dintre cele mai reuşite, cele mai grandioase, cele mai strălucite, cele mai patetice.

Am văzut —■ şi asupra acestui punct toată lumea e de acord — că tragedia clasică sl-a născut dintrl-un cor, corul ditirambic sau, în mod mai verosimil, corul tragic. Aşadar corul acesta ocupa, la origine, întregul spectacol şi dezvoltarea părţilor dramatice a împins încetul cu încetul corul la un rol cu tendinţă de oarecare pasivitate. Dar cînd e vorba de tragedia greacă, nu trebuie să pierdem din vedere ideea fundamentală că actorii nu sînt decît o emanaţie a corului ; ei au „jucat" miturile pe care le povestea, sau mai curînd le cînta corul cînd domnea, numai el, în jurul *escharei.* Astfel, prin însăşi

esenţa lui, corul este o „fiinţă" pasivă, dat fiind că recita o poveste, dar este un agent activ fiindcă trăia această relatare şi fiindcă acţiona în cursul dansurilor prin care participanţii ajungeau fără îndoială la un fel de extaz dar, în acelaşi timp, mima acţiunea mitică. Dansul, însoţit de o muzică proprie lui, ca şi cîntul prin care este exprimată emoţia religioasă primitivă, au rămas cele două atribute de bază ale corului aşa cum vom vedea mai departe. Corul ditirambic era compus din cincizeci de horeuţi aranjaţi în cerc în jurul altarului, de unde numele de cor ciclic care îi e dat uneori. Numeroase surse antice raportează că corul tragic ar fi cuprins acest număr de horeuţi pînă la reprezentarea *Eumenidelor* [6]. Putem pune la îndoială această tradiţie, cu toate că a fost susţinută de diverşi autori [7] moderni care sl-au bazat în special pe corul din *Rugătoarele* de Eschil care, reprezentînd Danaide, trebuia să cuprindă deci cincizeci de horeuţi (se ştie că, după legendă, fiicele lui Danaos erau cincizeci). Corul tragic a împrumutat de la corul ditirambic cupletul antistrofic care pare al-i fi fost impus de Arion şi pe care 1l-a dezvoltat Lasos din Hermione, dar nu a luat nicicum de la el aşezarea şi acest lucru tinde să demonstreze că corul tragic sl-a născut în mod independent şi sl-a dezvoltat cu originalitatea lui proprie, împrumuturile lui de la genul ditirambic rămînînd în domeniul formei poetice. Ceea ce ne poate permite îndoieli cu privire la tradiţia despre cincizeci de horeuţi. în orice caz, cu puţin înainte de Sofocle, adică în vremea lui Eschil, corul nu se compunea decît din douăsprezece persoane, aşa cum ştim de la biograful anonim al lui Sofocle care precizează, precum am mai spus, că Sofocle 1l-a extins pînă la cincisprezece horeuţi. Este posibil ca Eschil să fi adoptat şi el această cifră pentru ultimele sale piese şi este posibil ca Euripide să fi vrut tot aşa ; numeroase şi inl-

[6] Cifra de cincizeci de horeuţi pentru ditiramb şi a aceluiaşi număr pentru tragedie, ne este raportat de Simonide, Epigr. 58, ed. Brunck, *Scol. la Eschin cont. Timar.,* III, 721 ; Tzetzes, *ad Lycoph* p. I; Pollux IV, 110. *Viaţa lui Eschil.*

[7] P. ex. Hermann, Welcker, Lammers, Fittonl-Brown ; contra : Willamowitz, Pickardl-Cambridge.

genioase ipoteze au fost elaborate pentru a încerca a se stabili numărul de horeuţi în diverse drame rămase : trebuie să recunoaştem că e un exerciţiu zadarnic, fiindcă de fapt ne aflăm întrl-o totală

ignoranţă, în afară de ceea ce priveşte numărul de horeuţi la Sofocle, care reprezenta un ansamblu bine echilibrat.
Corul intra în *orchestra* prin partea teatrului situată în dreapta spectatorilor. Se întîmpla uneori să intre separat horeuţii, unul după altul, *(sporaden),* ca în Eumenide, dar în general ei se prezentau în rînduri succesive de trei sau cinci persoane. Ajunşi în *orchestra,* ei alcătuiau formaţii dreptunghiulare de cinci rînduri *(zyga)* aşezate cu faţa la public pe trei rînduri *(stoikhoi)* în profunzime. Cînd, în cursul acţiunii, corul se deplasa uml-blînd, putea să se mişte pe un front de trei *(kata zyga)* sau pe un front de cinci membri *(kata stoikhous).* Primul rînd, cel mai apropiat de spectatori, numit *aristerostatai* (aşezat la stînga), era alcătuit din cei mai buni cîntăreţi, iar cei mai puţin buni erau aşezaţi în rîndul al doilea şi purtau numele de *deuterostatai* sau *laurostatai* (aşezaţi pe alee) ; cei din al treilea rînd erau cîntăreţi de calitate mijlocie şi se numeau *tritostatai* sau *dexiostatai* (aşezaţi la dreapta) ; ei erau cei mai aproape de scenă.
Corul avea în frunte Corifeul care repetase şi exersase împreună cu ceilalţi horeuţi dar, spre deosebire de ei, juca un rol mai activ ; el intervine deseori, singur, în dialog, vorbind cu personajele în numele corului. El ocupa locul din mijlocul primului rînd şi avea la dreapta şi la stînga sa pe cei doi membri principali ai fiecărui semil-cor, pe *parastates.*
în ceea ce priveşte deplasările corului în timpul rel-[x] prezentaţiei, sîntem reduşi la conjecturi. Poziţia horeul-ţilor cu faţa la public face ca ei să fi întors spatele actorilor ; cînd Corifeul se detaşa de grup pentru a răspunde unui personaj, trebuie să credem că corul făcuse o mişcare pentru a se găsi faţă în faţă cu actorul. Alte mişcări trebuie să fi fost implicate de separarea în două semil-coruri. Nu sîntem mai bine informaţi asupra poziţiei respective a fiecărui cor, atunci cînd erau două, aşa cum era probabil la *Fenicienele* lui Frinihos cu corul de bătrîni şi cu corul femeilor din Fenicia, aşa cum a

fost demonstrată prezenţa lor de către Miiller şi Well-cker, şi cum era cazul cu corul însoţitoarelor care apare alături de corul Danaidelor în Rugătoarele de Eschil. In Eumenide, preotesele care ies din templu, în cursul *exodului,* constituiau fără îndoială un al doilea cor, fiindcă îşi îmbinau cîntul cu al Eumenidelor cînd părăseau *orchestra.*
Corul era în general compus din persoane de condiţie inferioară, în contrast cu personajele, deseori de origine regească. Aristotel ne dă o explicaţie în Probleme (XIX, 48) : „pe scenă, actorii îi imită pe eroi pentru că, ia cei vechi, numai eroii erau căpetenii şi regi ; poporul era gloata de oameni, care alcătuiesc corul. Iată de ce ceea ce i se potriveşte corului e jelania, pacea sufletului şi cîntul ; fiindcă acestea sînt cele mai obişnuite stări ale omului". Sînt lucruri adevărate în această constatare, dar ea sl-ar aplica mai mult corurilor lui Euripide decît corurilor altor poeţi tragici. Horaţiu exprimă mai bine rolul corului, cînd declară că „îşi are partea lui de acţiune şi deţine un rol activ ; între acte nu cîntă nimic care să nu concure în acţiune şi care să nu fie strîns legat de ea".
Importanţa corului este deseori marcată în faptul că poetul 1l-a ales pentru a da un titlu piesei : astfel *Eumel-nidele* şi *Rugătoarele* lui Eschil, în care corul ocupă un loc de frunte ; în ambele cazuri, el nu e alcătuit din personaje de condiţie inferioară, ci tocmai, întrl-una din piese sînt chiar Eriniile al căror caracter inflexibil se îmblînl-zeşte sub formă de Eumenide, în cealaltă sînt fiicele lui Danaos. Tot aşa în *Perşii,* unde corul e alcătuit din Sfătuitorii (Sfetnicii) imperiului ; ei împart scena cu bătrîna regină Atossa. Corul Hoeforelor (purtătoare de prinosuri) e compus din „captive din palat", dar acţiunea Iui se dovedeşte capitală fiindcă, neajungîndul-le să fie compătimitoare la nenorocirea Electrei, tot ele îl împing pe Oreste să o lovească pe mama lui : *Tu fii bărbat, cînd vine ceasul, / Copile/ Del-ai auzi din gură / Cuvîntul „fiule", tu a.dul-ţi I Aminte del-al tău părinte : f Nu şovăi, dă dreptl-nainte.* (trad. G. Murnu, în *Tragicii greci,* Antologie, Buc, 1958). După titlurile rămase, constatăm că Eschil a dat deseori tragediilor sale numele corului l-

tragediile fiind în număr de patruzeci, socotind desigur şi piese care aveau fără îndoială două titluri, în afară de cele pe care le avem întregi.
La Sofocle nu sînt decît *Trahinienele* şi, în ciuda locului pe care îl ocupă acolo corul, el îşi pierde din însemnătate în faţa personajelor. Rămîne activ, dar e mai ales compătimitor. Printre piesele pierdute nu se citează decît vreo treizeci care poartă numele corului, pul-nînd la socoteală titlurile duble şi *Copoii.*
La Euripide, fenomenul de regresiune a interesului corului e şi mai pronunţat; sînt doar nouă piese în total care poartă un nume colectiv. Tendinţa lui Euripide de a se interesa mai ales de caractere şi de resorturile profunde ale acţiunilor individuale se manifestă clar în alegerea titlurilor operelor sale. în

Fenicienele, corul e alcătuit din femei din Tyr trimise la Delfi ca sclave ale zeului ; ele trec doar şi li se poate aplica definiţia pe care o dă Aristotel corului ; gem, dar rămîn pasive, în ciuda elanului liric al cînturilor lor. Eschil, în *Cei şapte f contra Tebei,* dăduse o deosebită vigoare corului, alcăl-tuindul-l din femei tebane care intră în *orchestra,* înnebunite, strigîndul-şi teama de nenorocirile ce ameninţă cetatea asaltată de războinici care juraseră să radă cetatea de pe faţa pământului. In *Rugătoarele,* corul este compus din mamele celor şapte căpetenii moarte dinaintea Tebei, care vin să îl roage pe Tezeu, rege al Atenei, săl-l facă pe Creon să înapoieze trupurile morţilor pe care noul rege al Tebei nu vrea să le îngroape ; aici, corul joacă încă un oarecare rol care justifică denumirea piesei cu numele lui. Tot aşa cu *Bacantele* în care corul ocupă un loc de seamă ; acela e poate chiar cel mai important dintre corurile lui Euripide. Totuşi, desfăşurările lirice ale corurilor lui Euripide nu se îndepărtează niciodată cu adevărat de acţiune, chiar dacă uneori pare să fie aşa, la prima privire. Un exemplu izbitor îl dă Mel-*deea,* unde corul face un elogiu al Atenei (vers 824— 845) care, după Decharme, putea să placă publicului atenian, dar care nu e deloc motivat în ochii noştri. Această exaltare, însă, a înţelepciunii Erehteidelor, învăluită în farmecul iubirii, contrastează cu întrebarea pe care il-o pune corul Medeei : *„Cetatea cu sfintele rluri, / Ţara*

la oaspeţi deschisă, / Te va primi printre ceilalţi / Pe tine pruncl-ucigaşă, / Pe tine cea fără de lege ?" (trad. Al. Pop, Buc. 1958). Corul pune în contrast farmecele Aticei cu impuritatea Medeei, pentru a face să reiasă mai bine această impuritate şi pentru a o face pe Medeea să renunţe la planul ei monstruos. Fără îndoială, aşa cum subliniază Decharme, elementul descriptiv predomină în corurile lui Euripide, dar se găseşte întotdeauna în legătură cu acţiunea teatrală ; Decharme a găsit cîteva cazuri excepţionale în care cîntul corului ar fi, la Euripide, în legătură cu acţiunea, dar ele ar merita un studiu mai aprofundat care ar putea face să reiasă intenţiile adînci ale piesei.

Situaţia personajelor corului faţă de celelalte personaje ale piesei, rămîne foarte variabilă. Sl-a remarcat că erau mai cu seamă însoţitori ai unuia dintre actori : în *Perşii,* sînt Bătrînii, credincioşi Atossei, în *Aiax* sînt soldaţii care însoţiseră pe căpetenia lor. Dar în *Agamemnon* bătrînii cetăţii intră în conflict cu Clitemnestra şi cu Egist. în *Prometeu,* piesă care se desfăşoară în lumea zeilor, sînt Oceanidele. In *Edip la Colonos,* sînt locuitorii cetăţii, în *Antigona* sînt bătrîni tebani, în *Edipl-Rege* sînt locuitorii de vază ai oraşului. Astfel, nu era prescrisă nici o regulă iar compoziţia corului, cît şi importanţa intervenţiei lui, erau lăsate la libera alegere a poetului condus de subiectul său şi de concepţiile pe care le avea despre cor şi despre personaje.

PERSONAJELE

Personajele principale aparţin lumii „celor mari", ceea ce se explică prin faptul că ele sînt luate din legenda istorică. Este o convenţie a teatrului tragic, moştenită şi de tragedia europeană clasică. Fundamentul ei se găseşte în credinţa naivă şi primitivă că suveranii sînt de o esenţă superioară şi modele pentru oameni ; o idee de felul acesta face ca prinţii şi prinţesele să fie eroii atît ai poveştilor vechi cît şi ai revistelor moderne.

A ceste personaje sînt puse în contrast cu corul, dar poeţii, cu pricepere, lel-au pus şi să se înfrunte între ele,

fie pentru că ar fi fost în contradicţie caracterele lor, fie pentru că interesele lor erau opuse. Tocmai în această înfruntare se află esenţa dramei. Unele dintre aceste antagonisme sînt marcate cu o vigoare excepţională : Electra şi Clitemnestra, Antigona şi Creon, Iason şi Meldeea ; am mai putea cita şi alte exemple. Sofocle a excelat şi în a face să se opună două personaje unite prin sentimente identice, dar care se exprimă la unul printrl-o violenţă uneori nestăpînită, în vreme ce rămîn, la celălalt, sufocate de teamă, de timiditate şi de blîndeţe firească : Antigona şi Ismena, Electra şi Crisotemis.

Alături de aceste personaje care domină scena şi a căror importanţă este exprimată în titlurile pieselor care poartă numele lor, apar mesagerii, pedagogii, doicile, servitoarele, toate personaje secundare care vor dobîndi din ce în ce mai multă importanţă în vremea lui Euripide, pe măsură ce corul va pierde din însemnătate. în sfîrşit, deasupra, sau dincolo de această lume a oamenilor, se manifestă lumea supranaturală : zeii a căror intervenţie modifică deseori cursul evenimentelor tragice, umbrele morţilor. Cu toate că aparţin lumii oamenilor, prezicătorii apar pentru a pregăti sau a anunţa nenorocirile care vor alcătui miezul acţiunii

tragice.
Eschil compunea piese cu puţine personaje : trei în *Rugătoarele,* patru în *Perşii,* cu umbra lui Darius ; celelalte piese numără între cinci şi şapte personaje. Această cifră mică se explică prin faptul că Eschil nu avea la dispoziţie decît doi actori care deţineau fiecare mai multe roluri.
Al treilea actor, adăugat de Sofocle, a permis să fie sporit numărul personajelor. Astfel *Aiax,* cea mai veche piesă a lui Sofocle, numără opt personaje, plus trei personaje mute, acestea din urmă aflîndul-se uneori în scenă împreună cu ceilalţi actori. Prin regula aceasta se explică în general de ce la începutul piesei *Prometeu,* acesta e mut în vreme ce e înlănţuit de către Hefaistos al cărui rol îl deţinea un actor, celălalt jucînd rolul Puterii. Este foarte evident că numărul personajelor era impus de subiect; astfel la *Filoctet,* Sofocle nl-a avut nevoie decît de cinci personaje, în vreme ce a folosit nouă în Antigona. Importanţa dată de Euripide aspectului dral-

matic al tragediei şi personajelor 1l-a făcut să pună în scenă un număr relativ important de personaje, în general opt sau zece, uneori unsprezece.
Regula care nu le îngăduia poeţilor decît trei actori, regulă care, vom vedea mai tîrziu, nu avea drept origine decît motive de economie, cerea o vigilenţă constantă din partea poetului. Cei trei actori erau *protagonistul, deuteragonistul* şi *tritagonistul,* conform importanţei lor ; se cuvenea deci să fie aranjată intrarea şi ieşirea personajelor în aşa fel, încît fiecare dintre actori să poată deţine rolurile care îi erau destinate şi să aibă cînd săl-şi schimbe costumul şi masca. Interesul fiecărei piese fiind centrat asupra unui personaj care îi dădea o unitate veritabilă, rolul acesta era de obicei deţinut de protagonist ; dar el juca deseori şi alte personaje. Se vede că se iveau uneori mai multe posibilităţi ; astfel în Mel-deea rolul eroinei aparţine *protagonistului,* al doicii aparţine *deuteragonistului* şi al pedagogului aparţine *tritagol-nistului,* celelalte roluri putînd să fie împărţite între aceştia doi din urmă. Dar putem să ne închipuim că piesa era jucată numai cu doi actori, unul avînd rolurile Mel-deei şi al pedagogului, celălalt asigurînd toate celelalte roluri. în *Perşii,* Atossa dispare din scenă la versul 851, pentru că protagonistul care deţinea rolul ei se ocupă de roiul lui Xerxe după versul 907.
Personajele jucate de *deuteragonist* au deseori o mare importanţă dramatică : astfel Electra în *Hoefore,* Tecl-mese în *Aiax,* Antigona în *Edip la Colonos,* Fedra în *Hipolit,* Andromaca în *Troienele. Tritagonistul* putea deţine şi roluri care puneau în valoare talentul său, cu toate că, parel-se, era foarte puţin preţuit, ba chiar dispreţuit, dacă îl credem pe Demostene şi pe Lucian. Astfel, el era Agamemnon în piesa cu acelaşi nume, Clitemnestra în cele două *Electre,* poate Ifigenia în *Ijigenia în Aulida*
Există întrl-adevăr, cîteva cazuri în care personajul care a dat numele său piesei nu e, la urma urmelor, cel care ocupă cel mai mult scena ; rolul său nu e, în acest caz, deţinut de un *protagonist.* Aşa se întîmplă în speţă cu Heracles al lui Euripide, în care personajul care se

află cel mai mult în scenă, e Amfitrion ; rolul lui Heracles îl deţinea *deuteragonistul* sau, după Wilamowitz, chiar *tritagonistul.*

DIALOGURI ŞI RECITĂRI

Spre deosebire de părţile lirice ale corului şi de monodiile actorilor, dialogurile şi recitările constituiau părţile „vorbite" ale tragediei, aşal-numita *rhesis,* adică partea pur dramatică. Prin ele se apropie cel mai mult poezia dramatică de epopee, în măsura în care aceasta era alcătuită din recitări cîntate de aezi, — sau mai curînd, în epoca tragediei de rapsozi — şi din dialoguri. Totuşi, influenţa epopeei, care se manifestă sub felurite aspecte, nu sl-a aplicat formei metrice, aşa precum vom vedea.

Recitările, în tragedie, sînt mai strînse, pentru a nu obosi atenţia spectatorului, iar forma dialogului e incomparabil mai variată.
Recitările sînt spuse de personaje secundare, deseori de mesageri care au fost, printre aceste personaje satelite, primii introduşi pe scenă. Importanţa lor e capitală, fiindcă ei sînt cei care aduc de obicei vestea care va transforma desfăşurarea acţiunii şi va introduce elementele dramatice. Grija aceasta poate fi lăsată pe seama altor personaje ; de pildă în *Trahinienele,* Doica îi spune corului cum sl-a sinucis Deianira, întrl-o povestire vie şi patetică (vers 899—947), ultimele trei versuri fiind rezervate unei concluzii în care personajul, îşi exprimă impresia şi îşi oferă micul comentariu plin de bun simţ popular : *Acel cel-ar socoti / Cu ce „va fi", cu „mîine", „poimîine", e un Nebun. Că ziua cea de „mîine" doar atunci I Va fi cînd „azi" cu bine se va sfîrşi.* (trad. G. Fol-tino, Sofocle, *Tragedii,* Buc. 1969).
Povestirea era o convenţie fericită care îngăduia expunerea evenimentelor ieşite din cadrul tragediei a cărei acţiune însăşi, prin esenţa geniului — acţiune care se juca cu ajutorul dialogurilor — nu putea dura decît cîl-teva ore, cel mult o zi.
Prologul este aproape întotdeauna la Euripide o povestire prin care e introdusă acţiunea dramatică. Povestirea

aceasta e specială prin faptul că poate fi spusă de cor, sau mai precis de Corifeu, ca în *Rugătoarele* de Eschil sau în *Perşii,* dar acestea sînt două cazuri excepţionale, înl-tîlnite numai la Eschil. Termenul de „relatare" dat acestor prologuri trebuie de altminteri să fie luat întrl-un sens larg fiindcă, în realitate, sînt mai multe monologuri narative în care intervin uneori elemente descriptive. Aceste povestiri pot să fie făcute de personaje însemnate, de Electra în *Oreste,* de Ifigenia în *Ifigenia în Taurida,* de Amfitrion în *Heracles mînios,* sau de zei : Apolo în *Alcesta,* Dionysos în *Bacante,* Afrodita în *Hipolit.* Sofocle, care în general a ştiut săl-şi introducă piesele cu mai mare îndemînare decît Euripide, a folosit şi el acest fel de povestire, ca de pildă în *Trahinienele,* unde Deianira expune pe larg povestea ei de pe cînd locuia încă în Pleuron, acasă la tatăl ei, Oeneu. Sofocle foloseşte, în prologurile lui, mai ales dialogul ; tot aşa Eschil, în *Prol-meteu* sau în *Hoefore,* cu toate că în acest din urmă caz este un pseudodialog, pentru că Pilade rămîne un personaj mut, iar discursul lui Oreste nu e decît un monolog prezentat în mod abil. Tot un monolog mai curînd decît un dialog deschide piesa *Cei şapte contra Tebei,* dar aici Eschil sl-a priceput să îl prezinte ca pe un discurs pe care Eteocle ll-ar fi ţinut poporului din Cadmos. Aspectul dialogului e deseori convenţional şi se reduce în cele din urmă la un monolog întrl-o piesă ca *Ifigenia în Aul-Uda,* cînd Agamemnon îi expune faptele care il-au făcut pe Greci să se reunească în portul Aulis, bătrînului său servitor care ştie prea bine ce să creadă despre acest lucru. Tot printrl-un monolog ne face să intrăm în miezul acţiunii Veghetorul lui Agamemnon, care se plînge de soarta sa.
Dintre povestiri, cea mai celebră şi una dintre cele mai remarcabile este a Solului Perşilor care vine să anunţe, dinaintea reginei Atosso şi dinaintea corului, înl-frîngerea armatei lui Xerxes şi descrie bătălia de la Sal-lamina ; este viziunea plină de viaţă a unui actor în marea dramă prin care străbate un suflu epic. Rare sînt povestirile care ajung la o astfel de perfecţiune, în care mişcarea şi culoarea, strălucirea imaginilor, alegerea termenilor o fac să fie una dintre cele mai frumoase pagini

ale literaturii universale. E drept că Eschil era un maestru în acest domeniu fiindcă era nevoie de întreg geniul său ca să poată face să intervină, timp de ceva mai mult de 650 versuri de început, în *Cei şapte contra Tebei,* un sol care descrie în faţa lui Eteocle pregătirile de luptă ale celor care atacau şi, unul după altul, pe cele şapte căpetenii duşmane cu caracterul predominant exprimat pe scutul fiecăruia, fără să obosească răbdarea spectatorilor.
în *Antigona,* tot un sol povesteşte deznodămîntul dramei care era greu de arătat pe scenă : Antigona spînzul-rată, Hemon respingîndul-şi tatăl şi omorîndul-se cu spada. Tot în această tragedie este dată pe seama unui paznic grija de a descrie cum fusese surprinsă Antigona gel-mînd pe trupul lui Polinice după ce îl acoperise cu ţarină ca să fie împlinit ritualul înhumării.
Euripide foloseşte cel mai mult aceste lungi povestiri făcute de soli şi e nevoie de tot talentul lui poetic pentru ca aceste descrieri să nu plictisească publicul. **Astfel,** în *Ifigenia în Aulida,* solul îi povesteşte Clitemnestrei sacrificiul fiicei sale şi intervenţia Artemizei care face ca, în cele din urmă, drama să nu se termine atît de rău cît se credea. în *Electra,* omorîrea lui Egist de către Oreste îi este povestit surorii

acestuia de către un sol. Se găsesc astfel de personaje, asumîndul-şi astfel de funcţii, în *Oreste, Ifigenia în Taurida, Heracles, Fenicienele, Andromaca, Medeea, Hipolit, Rugătoarele.*

Celălalt aspect al rhesisl-ului se găseşte în dialog. Prin acesta sînt exprimate faptele, gîndurile, sentimentele ; un aspect particular al r/iesisl-ului în tragedia greacă este caracterul de pledoarie pe care îl poate avea ; dialogul devine atunci ecoul literaturii juridice contemporane şi se desfăşoară întrl-un *agon;* o adevărată logomahie în care fiecare dintre cei doi interlocutori ia iniţiativa atacului sau rămîne în defensivă, desfăşurînd o argumentaţie oratorică, al cărei spirit şi a cărei tehnică lel-a studiat foarte bine Duchemin.

Dialogul se petrece de obicei între două personaje : aşa se întîmplă, în principiu, la Eschil, care nu folosea decît doi actori, dar Corifeul putea participa la acest dialog ; în Prometeu, Corifeul care conversează de mai multe

ori cu Titanul intervine în dialogul acestuia cu Io ; Corifeul intervine şi în dialogul între Electra şi Oreste *(Hoeforele,* vers 476 şi următoarele). Acestea sînt totuşi excepţii şi în general dialogurile sînt, la Eschil, între două personaje sau între un personaj şi Corifeul.

La Sofocle şi la Euripide multe dialoguri între trei personaje se reduc în realitate la dialoguri în doi. Aşa se întîmplă cu dialogul între Hecuba, Ulise şi Polixena, în *Hecuba* ; el se compune dintrl-un dialog între Ulise şi Hecuba, cu cîteva intervenţii ale Corifeului, apoi dintrl-un dialog juxtapus al Hecubei şi al Polixenei, cu intervenţii din partea lui Ulise şi a Corifeului. Avem aceeaşi impresie de dublu dialog în *Trahinienele,* în dialogul între Lihas, Sol şi Deianira, sau în dialogul între Neopl-tolem, Neguţător şi Filoctet, în *Filoctet,* sau, în *Edip la Colonos,* cu dialogul între Ismena şi tatăl său, la care asistă Antigona, în tăcere, dar la care participă Corifeul. Se găsesc totuşi cîteva dialoguri veritabile, în trei, de pildă în *Trahinienele* între Bătrîn, Hilos şi Heracles ; în *Filoctet,* intervenţia lui Ulise în cursul dialogului între Neoptolem şi Filoctet; sau începutul de dialog între Menelas, Hecuba şi Elena în *Troienele.*

Corifeul participă deseori la dialoguri ca personaj. Prin intervenţia lui a putut să facă Euripide un dialog în patru, în *Ciclopul,* cu Ulise, Silen, Palifem.

Partea fiecăruia în dialog este foarte variabilă. Se găsesc tirade lungi în care unul dintre personaje expune un ansamblu de idei sau de sentimente ; aşa se întîmplă cu viziunea profetică a Casandrei (vers 1256 şi următoarele) în *Agamemnon* ; justificarea lui Oreste după dublul asasinat pe care 1l-a comis (vers 971 şi următoarele), în *Hoeforele ;* suplicaţiile Tecmesei (vers 485 şi următoarele ; lamentaţiile Electrei (vers 1126 şi următoarele), în *Electra* lui Sofocle. La Euripide, aceste ample desfăşurări, deseori alternate între două personaje, sînt comune în toate tragediile. Aceste tirade lungi se opun unor părţi scurte, sînt chiar, deseori, puse în opoziţie cu o serie de răspunsuri scurte, de un singur vers, care alcătuiesc un dialog rapid, gîfîit, favorabil invectivelor şi certurilor ; ele constituie în acest caz o parte a agonl-ului, dar nu e vorba întotdeauna de o înfruntare :

această înşiruire de replici poartă numele de *stihomitie.* Se găsesc exemple în toate tragediile, dar cele care nu au un caracter de *agdn* sînt mai rare. Avem un remarcabil exemplu de desfăşurare echilibrată în lungul dialog între Casandra, Cor şi Corifeu, în *Agamemnon.* Intîi, fiica lui Priam îşi îmbină cînturile cu ale corului sau mai curînd plîngerile la care răspunde mirarea corului (versuri 1069—1177) ; urmează o lungă tiradă a Casanl-drei (vers 1178—1197), apoi patru versuri ale Corifeului deschid o stihomitie de 12 versuri, din nou o tiradă a Cal-sandrei (versurile 1214—1241), iar patru versuri ale Corifeului, stihomitie de zece versuri, tiradă a Casandrei (vers 1256—1294), iar patru versuri ale Corifeului, în sfîrşit o nouă stihomitie de 14 versuri. în *Aiax,* o *stihomitie* de 15 versuri, întreruptă, e drept, de un distih este încadrată între două lungi tirade (Tecmesa şi Aiax) (vers. 485 şi următoarele). Una dintre cele mai lungi *stihomitii* se găseşte în *Electra* de Sofocle ; după o tiradă a Electrei (vers. 1126—1170), Corifeul rosteşte trei versuri sentenţioase, Oreste rosteşte un distih, apoi se deschide, între Oreste şi sora sa, o *stihomitie* de 28 versuri, întreruptă de o jumătate de vers spus de Oreste şi Electra încheind această jumătate de vers ; *stihomitia* se reia timp de 10 versuri, urmată de o succesiune de jumătăţi de vers care cuprind recunoaşterea între frate şi soră ; bucuria Electrei izbucneşte atunci întrl-un cînt antistrofic întrerupt de recomandările lui Oreste. Euripide a folosit din plin acest tip de dialog cu nu mai puţină artă decît predecesorii lui, mai ales în *Ifigenia în Taurida,* unde *stihomitiile* sînt numeroase.

Structura internă a dialogului şi legătura lui cu sensul cuvintelor exprimate au fost puse în valoare mai

ales de doamna Duchemin şi noi vom rezuma aici unele din observaţiile sale, sprijinite pe fine analize ale dialogurilor tragice. In dialogurile cu mişcare uniformă, uniformitatea ţine de faptul că unul şi acelaş personaj conduce jocul, adică dialogul, încercînd să îşi facă partenerul să judece cum se cuvine. Aşa, de pildă, în *Aiax* (vers, 585 şi următoarele), unde Tecmesa i se adresează lui Aiax folosind toate argumentele care ll-ar putea impresiona, pentru al-l face să renunţe la planurile lui. în

dialogurile cu mişcare multiplă, fiecare dintre personaje ia pe rînd iniţiativa atacului, mişcarea fiind constituită de un ansamblu de oscilaţii între Neoptolem şi Filoctet, la sfîrşitul piesei care poartă numele acestuia (vers. 1373 şi următoarele). Această întrerupere a mişcării e făcută cu abilitate, fie prin juxtapunerea, la răspunsul dat unei replici, a unei întrebări care deschide discuţia spre un sens nou : aşa face Creon de două ori în cursul dialogului cu Edip *(Edipl-Rege,* vers. 553—554 şi 574—575) ; fie printrl-un ordin sau o ameninţare sau o injoncţiune ca în dialogul între Teucer şi Menelau, în Aiax (vers 1129) ; fie întrl-un fel mai subtil, în urma evoluţiei unor sentimente, de pildă atunci cînd Neoptolem recunoaşte că Ulise are dreptate *(Filoctet,* vers 120).

întreruperea în dialog corespunde în general unei schimbări de direcţie prin introducerea unei idei noi : astfel, în *Alcesta* (vers 714), Feres atacă cu propriile lui reproşuri după ce lel-a auzit pe ale fiului său, Admet. Dar teme noi pot tot atît de bine să fie introduse fără întreruperi în cursul dialogului : în *Antigona* Creon, care conduce neîncetat în cursul dialogului său cu fiica lui Edip, începe prin a invoca autoritatea lui Edip apoi, la versul 740, introduce o nouă idee şi anume că nu se poate supune voinţei unei femei.

DESFĂŞURAREA DRAMATICA

Aristotel a pus în valoare importanţa capitală a acţiunii în tragedia greacă : „...imitaţia, care e tragedia, e săvîrşită de oameni în acţiune" ; iată de ce „se poate spune că subiectul e începutul şi, oarecum, sufletul tragediei ; pe urmă vin caracterele." (trad. D. M. Pippidis în *Arte poetice,* Buc. 1969. *Poetica,* 1450 b şi 1450 a 38). Aristotel deosebeşte acţiuni simple şi acţiuni complexe ; acestea din urmă se deosebesc de primele prin faptul că schimbările soartei se fac datorită unor recunoaşteri sau unor peripeţii, în timp ce în acţiunea simplă schimbarea se face datorită unei desfăşurări fireşti.

Tragedia lui Eschil e tipul tragediei cu acţiune simplă. Nu există acţiune mai simplă decît în *Cei şapte conl-*

tra Tebei: cetatea e ameninţată de duşmani, ameninţare exprimată prin cuvintele solului care descrie pe fiecare din căpeteniile aflate dinaintea cîte uneia dintre porţi, pentru ca Eteocle să desemneze cîte o căpetenie care să se opună duşmanilor ; Eteocle iese din scenă şi în curînd se anunţă că teama care plutea asupra cetăţii sl-a spulberat, fiindcă armata duşmană e înfrîntă, iar cei doi fraţi, a căror ceartă stă la baza dramei, sl-au ucis unul pe celălalt lingă zidurile cetăţii. Toate subiectele lui Esl-chil sînt de o asemenea simplitate, iar caracterele capătă o importanţă secundară dinaintea adevăratului resort al acţiunii care stă întrl-o voinţă exterioară ce duce evenimentele spre deznodămîntul lor. J. Jones a putut astfel să pună accentul pe caracterul primordial al acţiunii în *Oreste,* dar nu trebuie să cădem în excesul care ar ignora importanţa dreptului de a alege şi importanţa caracterului în drama lui Eschil. Libertatea de alegere e deseori discutabilă ; astfel ne putem întreba dacă Agal-memnon şil-a sacrificat fiica din propria lui voinţă, în concepţia esehiliană, această jertfă aflîndul-se la baza întregii drame a Orestiei ; or, după domnul Dodds şi domnul Kitto[8], regele a avut liberă alegere, în vreme ce domnii Page şi Rivier susţin că nu putea alege între două posibilităţi de acţiune [9]. Vom reveni asupra acestei probleme a răspunderii la Eschil cînd vom schiţa gînl-direa poetului, dar intervenţia voinţei individuale provenind din caracter este de netăgăduit în drama lui Eschil ; ea apare la Oreste şi Electra, se face simţită în caracterul orgolios al lui Xerxe, al cărui *hybris* este cauza înfrîngerii pe care o deplînge corul de Perşi, în caracterele exaltate şi integre ale lui Eteocle şi Polinice, în caracterul intransigent al lui Prometeu.

Tragediile cu acţiune simplă se mai întîlnesc şi la Sofocle şi la Euripide. In această categorie intră atît *Aiax*

[8] Dodds, în *Proce. of Camb. Philol. Soc. (Documentele Societăţii de filologie de la Cambridge),* CLXXXVI, 1960, p. 27 ; Kitto, *Form and Meaning in Drama (Forma şi semnificaţia dramei),*

Londra, 1956, p. 4.
[9] D. L. Page, *Aeschylus Agamemnon,* p. XXVII ; Rivier A., *Eschyle le tragique (Eschil tragicul),* Etudes de Lettres *(Studii literare),* VI, 1973, p. 73—112, (Lausanne).

şi *Filoctet* al lui Sofocle cît şi *Heraclizii* şi *Rugătoarele* lui Euripide. Totuşi, ele ar putea fi cuprinse şi în alte două feluri de tragedii care se pot confunda cu cele cu acţiune simplă şi complexă (sau implexă) şi pe care Aristotel le defineşte ca tragedii patetice şi tragedii etice sau de caracter *(Poetica,* 1455 b, 1456 a). Printre cele dinl-tîi, Aristotel aşează pe bună dreptate pe *Aiax* şi printre celelalte citează *Femeile din Ftia,* care e titlul unei piese de Sofocle, şi *Peleu,* subiect tratat şi de Sofocle şi de Euripide. O tragedie patetică este o piesă în care predomină evenimentul patetic, o acţiune care aduce pieire sau suferinţă, ca de pildă agonii înfăţişate pe scenă, dureri arzătoare şi răni şi alte multe de acestea" [10]. O tragedie etică nu e neapărat tragedia în care caracterul unui personaj domină acţiunea ; este, mai bine zis, o dramă în care poetul a vrut să descrie un caracter important prin evoluţia lui morală, un suflet ales şi frumos. Aşa se întîmplă cu *Alcesta,* dar şi cu *Heraclizii,* în care Mal-carie se sacrifică pentru binele comun ca şi Ifigenia şi în definitiv aşa se întîmplă şi cu Filoctet sau Neoptolem, pe care Ulise 1l-a convins să comită o perfidie invocînd interesul Grecilor şi gloria tînărului, schimbîndul-şi apoi atitudinea şi dezvăluindul-i lui Filoctet întregul adevăr, în ciuda consecinţelor funeste pe care le putea avea o astfel de mărturisire. Dimpotrivă, *Aiax* e prin excelenţă o tragedie patetică şi am putea introduce în această categorie şi piesa *Filoctet.*
Precum se vede, distincţiile făcute de Aristotel rămîn discutabile, în orice caz apar ca prea generale şi prea schematice. O tragedie poate, în definitiv, să fie simplă, patetică şi etică, ca *Filoctet,* simplă şi etică, cum sînt *Heraclizii,* simplă şi patetică cum sînt *Rugătoarele* lui Euripide.
Tragediile cu subiect implex (peplegmenos) sînt piese în care evenimentele se înlănţuie şi se împletesc în mod firesc, dar în care *metabasisl-ul,* adică schimbarea tral-
[10] *Poetica,* 1452 b II, cap. II. Cele două citate care urmează sînt luate tot din acest capitol. Aristotel defineşte teama şi mila, cele două resorturi ale pateticului tragic, în *Retorica,* II, 5 şi 8.

gică a soartei eroului, nu se mai face prin evoluţie logică, ci printrl-un eveniment neaşteptat care provoacă o răsturnare a cursului normal al lucrurilor şi duce la un deznodămînt opus celui care putea fi aşteptat ; e ceea ce Aristotel denumeşte o *peripeţie (peripipto,* a cădea pe o parte, sau a se răsturna) ; el citează ca exemplu pe Edipl-Rege în care „solul soseşte crezînd că îl va bucura pe Edip şi că îl va linişti în ceea ce o priveşte pe mama sa, dar cînd spune cine e, produce efectul contrariu". Celălalt factor de răsturnare în desfăşurarea acţiunii este recunoaşterea *(anagnorisis)* pe care Aristotel o defineşte ca pe „o trecere de la neştiinţă la ştiinţă, care aduce fie o trecere de la ură la prietenie, fie o trecere de la prietenie la ură la personaje sortite fericirii sau nenorocirii". Stagiritul precizează în mod judicios că „recunoaşterea cea mai frumoasă e cea care e însoţită de peripeţii", fiindcă „va trezi teama sau mila ; or, se presupune că tragedia imită tocmai acţiuni care trezesc astfel de emoţii. Ba mai mult : nefericirea şi fericirea vor depinde de asemenea acţiuni". Citează ca exemplul cel mai potrivit recunoaşterea din Edip, adică atunci cînd eroul descoperă că mama lui e Iocasta şi, deci, că el însuşi e ucigaşul lui Laios pe care îl căuta cu atîta înfrigurare.
Recunoaşterea a fost din cele mai des folosite de poeţii tragici. *Odiseea* le oferea un exemplu memorabil în recunoaşterea între doică şi Ulise. Printre piesele lui Eschil care sl-au păstrat, se găseşte un exemplu destul de puţin verosimil de altfel, în *Hoeforele.* La Sofocle avem exemplul cu Edip şi cu Electra care este foarte bine pregătit ; ştim că existau scene de recunoaştere în două din piesele lui pierdute, *Tereu* şi *Tyro.* Euripide a folosit mai mult acest resort dramatic ; ştim despre el în mai multe piese pierdute, *Alcmeon la Corint, Alexandros, Hipl-sipil,* şi sl-au păstrat patru piese cu „recunoaşteri" : *Electra, Ion, Elena, Ifigenia în Taurida.* Spre deosebire de Edip, recunoaşterile transformă, în aceste piese, o aşteptare tragică întrl-un deznodămînt fericit — cu excepţia Electrei în care deznodămîntul rămîne „fericit" pentru personajele care ne interesează cel mai mult — ceea ce

1l-a făcut pe Schlesinger [n] să claseze aceste piese printre tragil-comedii *(Ion, Elena)* sau printre „exol-tragedii" *(Ifigenia în Taurida).*

Peripeţiile apar ca unul din marile resorturi ale acţiunii. Sofocle lel-a folosit cu discreţie în *Antigona, Electra, Trahinienele;* dar mai cu seamă teatrul lui Euripide este plin de efecte dramatice produse de confuzii, viclenii, surprize, răsturnări de situaţii care răspund concepţiei noastre despre expresia teatrală. Piese ca *Medeea, Fenicienele, Electra, Oreste, Hecuba, Andromaca, Troienele, Hipolit,* sînt pline de asemenea efecte. In această exuberanţă de împletiri ale unor evenimente dramatice, Euripide a mers pînă la a include două acţiuni diferite în unele tragedii : *Hecuba, Heracles, Fenicienele; Troienele* se compun dintrl-o succesiune de episoade, dar fericitele lor înlănţuiri dau o impresie de simplitate, în vreme ce acţiunea rămîne multiplă.

Această consideraţie ne face să subliniem că regula celor trei unităţi nu este respectată decît în mod excepţional ; vom reveni la această chestiune în legătură cu convenţiile dramatice.

Fiecare tragedie alcătuieşte un tot organizat şi perfect articulat. Este, în principiu, împărţită în trei părţi : înnodare, metabasis, deznodămînt. înnodarea *(desiş* sau *ploke)* este partea acţiunii în care iţele dramei se înnoadă, se încurcă, formează textura piesei. In Antigona, de pildă, înnodarea o reprezintă expunerea care se întinde de la începutul piesei pînă la versul 387 la care apare paznicul. *Metabasisl-ul* e momentul în care o intervenţie va schimba situaţia personajelor şi va provoca succesiunea de evenimente dramatice. Astfel, în *Antigona,* povestirea paznicului hotărăşte comportarea eroinei (vers 388—440). Deznodămîntul *(lusis)* este partea care se întinde între *metabasis* şi sfîrşitul piesei. El este consecinţa caracterelor personajelor şi al înlănţuirii evenimentelor care ll-au precedat. Termenul este folosit în sens larg fiindcă, aşa cum îl înţelegem, el începe, în *Antigona,* cu povestirea pe care il-o face Euridicei solul despre moartea

[11] Schlesinger, *Boundaries of Dionysos (Domeniul lui Diol-nysos),* V. bibliografia.

Antigonei şi a lui Hemon (v. 1192 şi următoarele) şi se[1] încheie cu moartea Euridicei. Exprimarea caracterelor personajelor aduse în scenă de către poet stă şi în formele exterioare care sînt limbajul şi metrica.

LIMBAJUL TRAGEDIEI . ,'!' : '/

Fondul lingvistic al tragicilor e atic, supus însă influenţelor pe care lel-a suferit datorită originii lui. In părţile lirice se trage din lirismul doric ; odată cu marii poeţi lirici contemporani Pindar, Simonide, tragicii atel-nieni şi mai cu seamă Eschil, sînt urmaşii tradiţiei lirice dinaintea lor, ilustrată de Arion, Stesihor, Ibicos. Construcţiile pline de îndrăzneală, în care epitetele strălucite se împletesc cu adjectivele multiplicate ; folosirea cuvintelor compuse, înlănţuirea complicată a cuvintelor şi a frazelor, pe toate acestea le datorează lirismul tragic liricii dorice. Totuşi, graiul însuşi nu e doric, singura culoare dorică al acestui limbaj atic fiind dată aproape în mod exclusiv de folosirea lui alfa lung doric, preferat lui *eta* atic.

Limba epopeei, hrana poeţilor tragici — ca şi a tuturor grecilor —■ a exersat o influenţă asupra tragediei. A luat de la ea expresiile epice, întorsături de frază care dezvăluiau caracterul personajelor, le depărta de ceea ce e vulgar şi marcau apartenenţa lor la o altă lume, o lume superioară — lumea eroilor.

Cu toate că respinseseră unele forme ionice ale limbajului homeric, care aveau o eleganţă arhaică, străină spiritului tragediei, poeţii tragici au luat numeroase împrumuturi de la poeţii ionieni, mai cu seamă în *rhesis* din care formele dorice erau excluse. Aşa găsim forme gramaticale ionice (de pildă genitivul *doros* al lui *doru)* şi numeroase expresii ; de altfel, în vocabular se simte cel mai mult influenţa ioniană.

Am mai vorbit despre sicilianismele lui Eschil. Pe de altă parte, Eschil foloseşte cuvinte de origină străină, persană ori semitică, atunci cînd aduce în scenă barbari cărora vrea să le sublinieze particularităţile lingvistice. Aceeaşi preocupare pentru exactitate o găsim la Sofocle

la care e poate şi mai importantă. Dimpotrivă, Euripide nu caută să creeze culoarea exotică prin artificii de vocabular ; „barbarii" lui sînt greci şi nu se găsesc la el decît rareori expresii străine.

Limbajul tragic este, în structura sa, copiat după limba vie atică, dar se deosebeşte de aceasta

printrl-o pompă şi o maiestate provenite din vocabularul său care posedă un caracter artificial, datorat în parte împrumuturilor din graiul ionian. Cuvintele uzuale sînt de obicei evitate, dar sînt înlocuite cu alte cuvinte apropiate care sînt înţelese de public ; astfel, în loc de *nautes,* se foloseşte vechiul termen ionian *nautilos;* în loc de *hippeus,* se foloseşte termenul homeric *hippotes; oiketor* îi e preferat lui *oiketes, aggos* îi e preferat lui *aggeion, omosl-peiros* lui *adelphe.*

Aristotel exprimă foarte bine caracterele limbajului poetic şi mai ales al tragicilor : „Darul cel mai de preţ al graiului *(lexeos* adică, aici, stilul *rhesisl-ului),* e să fie limpede, fără să cadă în comun. Cu adevărat limpede e cel ce foloseşte numai cuvinte obşteşti : din păcate tocmai acesta e şi comun... în schimb, nobil şi depărtat de uzul obştesc e graiul presărat cu termeni străini : denumire prin care înţeleg provincialismele, metaforele, cuvintele lungite şi tot ce se depărtează de uzul obştesc... La dol-bîndirea clarităţii, ca şi la evitarea banalităţii, nu puţin pot contribui şi lungirile, scurtările şi schimbările aduse cuvintelor... A şti să te slujeşti de ficeare din mijloacele arătate — şi de numele duble şi de provincialisme — e o mare caritate ; cu mult mai de preţ e însă darul metaforelor. Dintre toate, singur el nu se poate învăţa de la alţii şi e şi dovada unei fericite predispoziţii : căci a face metafore frumoase înseamnă a şti să vezi asemănările dintre lucruri. *(Poetica,* cap. XXII, trad. D. M. Pippil-di, în *Arte poetice,* Buc. 1970).

Limbajul tragic a fost creat de Eschil; acest lucru îl spune Corul în *Broaştele* de Aristofan cînd declară : „Eşti cel dintîi dintre eleni ce a clădit cuvinte înălţătoare / Ca monumentele. Tu ai împodobit al tragediei grai." (trad. Eusebiu Camilar şi H. Mihăescu, Buc, 1956). Aşa cum constată Th. Wendel, lui Eschil îi place să folosească exl-

presii vocative care participă la demnitatea cam ţeapănă a stilului său ; şi dacă procentajul acestor expresii răl-mîne destul de slab (2,25%) explicaţia este că dialogul ocupă un loc restrîns în opera lui, în care predomină lirismul cantatei. Sofocle a dus acest stil la perfecţiune creînd adevărate timpuri compuse prin folosirea participiului şi a unor timpuri verbale şi punînd pe cît de mult bun gust tot atîta fineţe de „gramatic" în alegerea termenilor şi a cazurilor şi în aşezarea cuvintelor.

Dar stilul acesta perfect elaborat, această limbă de un aticism distins, colorat cu influenţe dorice, ioniene şi homerice era şi îngrădit şi susţinut de legile unei metrici complicate pe care poeţii au folositl-o şi au stăpînitl-o cu o prodigioasă măiestrie.

LIRISMUL TRAGIC

La început, tragedia a împrumutat formele sale lirice de la întreg lirismul vechi, al *ditirambului,* al *threl-nei,* al prosodionl-ului, al *imnului.* Încetul cu încetul, ea a adaptat ritmurile, lel-a selecţionat pe cele care conveneau mai bine spiritului său şi şil-a creat un lirism propriu care este acela pe care îl cunoaştem de la cei trei mari tragici.

Unele ritmuri au fost abandonate : *dactilicul* şi *peol-nicul* dintre ritmurile naturale, *coriambul* şi *ionicele* dintre *dipodii;* ele au fost la început folosite de tragedie dar după aceea nu se mai găsesc decît în mod excepţional. Astfel, în cîntul antistrofic amebeu dintre Rege şi Cor, în *Rugătoarele* (vers. 418—422), avem o succesiune de versuri peonice.

Alte ritmuri au avut mai mult sau mai puţină trecere ; ritmul *iambic, troheic, anapestic,* dintre ritmurile naturale, *dohmiacul* şi ceea ce se numeşte ritmul *logael-dic,* „termen care a servit, la metricienii moderni, pentru desemnarea multor lucruri şi pentru acoperirea unei mari cantităţi de neştiinţă", aşa cum spune Dain [n] dintre ritmurile compuse.

[12] *Tratat de metrică,* p. 84. V. bibliografia.

Fiecare dintre părţile tragediei posedă forme metrice care îi sînt proprii. Aceasta sînt părţile cîntate, „melodrama", *rhesisl-ul.*

Părţile cîntate se situează în *parodos* şi în *stasima,* în *commoi,* în dialogurile lirice dintre cor şi unul din personaje, uneori în *exod.*

iln *parodos* corul execută în general un cînt *antistrofic* sau o tiradă *epodică.* Această construcţie în care *strofele* alternează cu *antistrofele,* încheindul-se cu o *epodă,* se trage din lirica corală dorică. Se pare că regula era ca perechile de *strofe* şi de *antistrofe* care se succed să aibă acelaşi număr de perioade, aşa cum a constatat A. Dain care subliniază că Sofocle nu a înfrînt niciodată această lege faţă de care Eschil şi, mai puţin evident, Euripide şil-au îngăduit anumite libertăţi. Dar spre deosebire de lirica dorică ritmurile *dactilol-troheice* sînt tot mai des înlocuite cu un amestec de ritmuri *iambice* şi *troheice.* Al doilea *stasimon* din *Prometeu* de Eschil (vers. 526—l-560) e scris în metru *dactilol-troheic,* ceea ce explică faptul că corul nu trebuia deloc să evolueze pe platforma lui, lîngă stînca de care era înlănţuit Titanul. Dar cu mişcările pasionale ale corului tragic se acorda mai bine vioiciunea ritmurilor *iambice* şi *troheice.*

Compoziţia trofică a acestui prim cînt al corului poate varia foarte mult : putem avea tirada simplă, *strofa, antistrofa, epoda* în care, după unii autori, *epoda* ar corespunde unui repaus al corului după ce sl-a aşezat în timpul primelor două cînturi *antistrofice* (Aiax), o tiradă urmată de o *antistrofică* simplă, adică o *strofă* şi o *antistrofă (Fenicienele)* sau de o *antistrofică* dublă *(Electra* lui Euripide în care Electra cîntă *epodica* singură şi *antistrofică* în cînt alternat cu corul) ; o *antistrofică* simplă *(Rugătoarele* lui Euripide) ; o *antistrofică* dublă *(Anl-dromaca)* care poate fi urmată de o *epodă (Hipolit, Hel-lena);* de o triplă *antistrofică (Edipl-Rege, Cei şapte contra Tebei, Eumenidele),* care poate fi urmată de o *epodă (Electra* lui Sofocle, *Hoeforele).* Mai există multe alte varietăţi ; în *Perşii* se află o succesiune de şase *strofel-antistrofe* ; în *Agamemnon,* o tiradă *epodică* urmată de şase cuplete antistrofice.

Aceste cînturi sînt în general precedate de *anapeşti dimetri,* măsură de marş, rapidă şi vie, care însoţea intrarea corului. Dar aceşti *anapeşti* pot marca, precum în *Edipl-Rege* sau în *Ijigenia în Taurida,* sau în *Antil-gona;* în această din urmă piesă, succesiunile anapestice sînt plasate la sfîrşitul fiecărei strofe şi a fiecărei antistrofe pe care le cîntă corul cînd intră, sub forma unor părţi necîntate care poartă numele de *epirene.* Dimpotrivă, în Hecuba, cîntecul antistrofic e cel suprimat : corul declamă cinci perioade anapestice urmate imediat de dialogul între Hecuba şi Polixena. *Anapeştii* pot fi cuprinşi şi întrl-un dialog între personaje şi cor, în care acesta cîntă partea *antistrofică* în timp ce personajul răspunde în *anapeşti:* aşa se întîmplă în *Filoctet;* în *Medeea, anapeştii* care întrerup cîntul corului sînt împărţite între Medeea şi doică. In *Ijigenia în Taurida,* cupletele *antistrofice* sînt înlocuite printrl-un *comos* compus din patru bucăţi de *anapeşti* lirice amestecate cu *tetrapodii trohaice* cîntate de cor şi de Ifigenia.

Stasimele respectă construcţia *antistrofică* pe care o are parodosl-ul. Astfel, în *Perşii,* primul *stasimon* (vers. 532—597) e compus din trei serii *antistrofice;* al doilea *stasimon* (vers. 633—680) cuprinde trei serii *antistrofice* şi o *epodă;* al treilea *stasimon* (vers. 852—907) e alcătuit, la fel ca precedentul. Aceste construcţii sînt în general destul de regulate la cei trei tragici. Totuşi se găsesc unele variante, mai puţin marcate decît în *pardosl-uri.* Astfel, al treilea *stasimon* din *Antigona, strofă* şi *antistrofă* (vers. 781—800), e urmat de un cuplet *anapestic* al corului (801—805). In *Filoctet,* al treilea *stasimon* e înlocuit prin *commoi* alcătuite dintrl-un dialog liric între cor şi Filoctet sub forma unei perechi *antistrofice* (v. 1081—1169) urmat de un dialog liric în versuri neregulate (vers. 1170—1217). în *Oreste,* al treilea *stasimon* este foarte complicat[13] ; este alcătuit dintrl-un *commos,* dialog liric între cor, corifeu şi Electra, alcătuit din trei strofe şi

[13] Dau aici analiza propusă de Beckins în ediţia alcătuită după a lui Barnesius, Leipzig, 1778, t. I ; totuşi, Weil, *Sept tragedies d'Euripide (Şapte tragedii de Euripide),* Paris, Hachette, 1879, propune altă interpretare.

trei antistrofe împletite cu trei *sisteme* şi *antisisteme* (vers. 1246—1287), urmate de o construcţie *aloiol-strofică (Anomoiostrofa)* de trei strofe cîntate de cor, Elena şi Electra (vers. 1302—1310) ; metrii folosiţi sînt *dohmiaci,* împletiţi cu trimetri *iambici.*

în mod tradiţional se dă numele de *cantica* celorlalte părţi cîntate ale tragediei. Cu excepţia cîtorva foarte scurte bucăţi lirice numite *astrofe,* folosite la întreruperea unor desfăşurări scenice lungi, *cantica* sînt cînturi zise *apo skenes,* expresie luată de la Aristotel, care înseamnă că erau executate „de pe scenă" de actorii care îşi îmbină uneori cînturile cu cele ale corului ; e vorba despre *monodii* şi despre cînturi alternate. Un al treilea fel de *cantica* cuprinde *commoi* care nu intră în categoria cînturilor *apo skenes.*

Aceste părţi cîntate corespundeau unor momente patetice ale dialogului în care emoţia personajelor e redată printrl-o efuziune lirică. *Monodia* a fost la început foarte puţin folosită. La Eschil avem celebra monodie a lui Io cînd aceasta intră în scenă (vers. 566 şi următoarele) ; este o strofă lirică în perioade de versuri iambice încheiate cu duble *dohmii,* urmată de o a doua strofă asemănătoare, cele două strofe fiind despărţite prin patru trimetri rostiţi de Prometeu; o *parodă* introduce cele două strofe. Avem o construcţie asemănătoare în *monodia* cîntată de Evadne în *Rugătoarele* lui Euripide (vers. 990 şi următoarele) unde nu există *parodă* şi unde corul separă cele două strofe declamînd trei trimetri. La Sofocle nu cunoaştem decît o *monodie* pe care ar fi compusl-o după exemplul lui Euripide, pentru a răspunde gustu-lui zilei ; cîntul Antigonei, în *Edip la Colonos* (vers. 237—253) răspunde corului. Euripide a adus la modă aceste cînturi care permiteau efecte asemănătoare cu acelea ale marilor noastre arii de operă. Se găsesc în aproape toate tragediile : monodia Iocastei în *Fenicienele* (vers. 301—354), a Hecubei (vers. 122—152) şi a Casanl-drei (vers. 308—340 în două strofe) în *Troienele,* a Ifigel-niei (vers. 1279—1335) în *Ifigenia în Auliă,* a sclavului Mgian (vers. 1369—1502) în *Oreste,* a lui Ion (vers. 112— 183) şi a Creusei (vers. 859—922) în *Ion.* în monodia prologului acestei din urmă piese, e de remarcat că Ion

cîntă un pean cu „refrenul" : „O Pean, Pean fericit, fericit să fii, tu fiu născut din Lato !". Cînturile alternate sau *amebee* sînt o dezvoltare a monodiilor cu răspuns. Acest răspuns se şi găseşte în monodia lui Io la care Prometeu răspunde nu cîntînd, ci în trimetri iambici ; în ceea ce priveşte *Trahinienele,* A. Dain, în ediţia sa, il-a restituit caracterul antistrofic al plîngel-rilor lui Heracles (vers. 993 şi următoarele), întretăiate de un cuplet în tetrametri anapestici recitaţi de Bătrîn şi de Hilos, ceea ce constituie un *trio mesodic.* Dezvoltarea părţilor cîntate la Euripide explică trecerea de la declamaţie la cînt. Şi în *Electra* lui Sofocle avem un duo între Oreste şi Electra (vers. 1232—1287). La Euripide cîntecele cărora le răspund părţi vorbite nu sînt rare, dar în definitiv avem puţine „duo"l-uri cîntate ; unul, din cele mai întinse e al lui Menelas, Andromaca şi Molos (de fapt un trio) în *Andromaca* (vers. 502—544), unde *strofa* şi *antistrofa* sînt împletite cu un *sistem* şi *antisistem.*

Comoi se prezintă deseori sub formă antistrofică şi rămîn în esenţă o cîntare alternată între cor şi personaje. Se pare că lui Euripide îi datorăm introducerea acelor *comoi antistrofice,* adică fără *responsio.* în *Orestia,* Eschil a dus pînă la perfecţiune arta de a încrucişa părţile simetriei : aşa e dialogul corului cu Clitemnestra în *Agamemnon* (vers. 1407 şi următoarele), marele *comos* din *Hoeforele,* între cor, Electra, Oreste (vers. 315 şi următoarele), dialogul între Atena şi cor în *Eumenidele* (vers. 916 şi următoarele). Ca şi Eschil, Sofocle respectă, în comoi, construcţia antistrofică, aşa cum se vede în dialogul dintre cor şi Creon în *Antigona* (vers. 1261 şi următoarele). Totuşi, fără îndoială sub influenţa lui Euripide, se găsesc, în ultimele sale piese, *comoi* mixte în care intervin părţi *antistrofice* în cuplete *antistrofice ;* astfel în *Filoctet* (vers. 1081 şi următoarele), dialogul între Filoctet şi cor, unde partea *antistrofică* e urmată de un dialog în versuri lirice neregulate (vers. 1170— 1217) şi în *Edip la Colonos,* în dialogul, în parte liric şi în parte anapestic, între cor, Edip şi Antigona (vers. 117—236). Dar Sofocle de pe acum nu mai rivalizează cu Eschil în savantele construcţii de *comoi.* Comparate lel-ar putea fi doar *threna* cîntată în *Hipolit* de cor şi de

Tezeu lîngă trupul neînsufleţit al Fedrei (vers. 811—855) şi care e astfel compus : două strofe *dohmice* (întîi corul apoi Tezeu) aceasta din urmă întreruptă de distihuri *iambice;* urmează un

distih al Corifeului ; Tezeu îşi cîntă apoi *antistrofa,* din nou întreruptă de distihuri *iambice,* însfîrşit antistrofa corului.
Odată cu Euripide, comosl-ul se eliberează de orice piedică şi ia din ce în ce mai multă amploare. Exemplul pe care ll-am dat mai sus arată măiestria poetică a lui Euripide, dar reprezintă o excepţie. Euripide dă la o parte orice piedică şi dă coroosl-ului un aspect liber care se supune nu unor reguli de metrică ci unor mişcări ale sentimentelor şi izbucnirilor pasionale ; pe de altă parte, această libertate şi această întindere permit actorilor săl-şi desfăşoare în mod strălucit calităţile şi să dea tot ce pot.
Părţile vorbite nu autorizau aceste construcţii pline de virtuozitate care fac din lirismul tragic un tur de forţă tehnic. *Rhesis,* dialog, monolog, mare tiradă, toate sînt în general scrise în trimetri *iambici.* Eschil foloseşte totuşi, uneori, tetrametrul *troheic,* ca şi Euripide, ca să dea o impresie de arhaism, în ultimele sale piese : în *Ifigenia în Aulida,* dialogul între bătrîn, Ahile şi Clitemnestra (vers. 855—916) ; în *Oreste,* dialogul între Oreste şi Pilade (vers. 729—806) ; în *Bacantele,* dialogul între Dionisos şi cor (vers. 604—641) ; în *Fenicienele* se găseşte un scurt dialog *troheic* între Creon şi Sol (vers. 1340—1344).
Recitarea melodramatică se numea *paracataloge;* pentru această recitare, actorul se acorda cu tonul muzicii care îl acompania şi îşi declama textul fără să se supună muzicii. Dacă ne bizuim pe ceea ce spune Aristol-tel, ea consta întrl-o schimbare de ton care convenea tragediei, fiindcă prin caracterul ei neregulat, provoca o impresie de bucurie sau de tristeţe [14].
Această recitare intervine mai întîi în *parodoi,* în metru *anapestic;* este ritmul care convine marşului şi

[14] Aristotel, *Probleme,* XIX, 7. După Zielinski, *Die Gliederung •der altattischen Komodie, (Structura vechii comedii atice),* Leipl-2ig, 1885, p. 303, *paracataloge* ar fi un simplu recitativ.

pe care îl foloseau spartanii cînd porneau la luptă în sunetul flautului. Este posibil şi ca *tetrametrii* troheici ai tragediei, mai ritmaţi decît *trimetrii,* să fi fost de asemenea declamaţi astfel, în manieră melodramatică. Această declamare cadenţată intervine şi în pasajele *epil-rematice.* De obicei, ele urmează după desfăşurările lirice, sau chiar le preced, de pildă în cea mai mare parte din *monodiile* antistrofice ale lui Euripide. în acest caz apar ca o pregătire pentru elanul cîntului şi cînd sînt situate după, putem presupune că reprezentau un moment de repaus ; caracterul lor stereotip a dat de presupus că serveau drept intermedii în timpul aplauzelor care trebuiau să urmeze după *cantica.* Aceste bucăţi erau scrise în *anapeşti,* dar avem exemple de folosire a metrului dactilic, aşa ca în *Filoctet,* în care *strofa* şi *antistrofa* celui de al doilea *stasimon* (vers. 827 şi următoarele) sînt despărţite prin patru hexametri spuşi de Nel-optolem.
Anapeştii sînt folosiţi în momentul cînd iese corul, dar pot fi înlocuiţi cu un *ritm troheic,* aşa ca în finalul piesei *Ion,* al *Fenicienelor* sau al lui *Edipl-Rege,* sau cu un dialog *iambic,* aşa ca în *Ifigenia în Aulida* sau cu un dialog liric monostrofic, aşa ca în *Troienele.*

MUZICA ŞI DANSUL

Aşa cum am mai spus, tragedia era nu numai „jucată", dar şi cîntată şi dansată. Muzica avea un rol important ca suport al cîntului în pasajele lirice, dar şi ca acompaniament, în părţile melodramatice. *Anapeştii* intrării corului erau acompaniaţi de o muzică de flaut, muzică lineară foarte simplă, cîntată de un aulet care mergea înaintea corului la intrarea acestuia în orchestră. Acelaşi acompaniament pare a fi fost firesc, în epoca clasică, în momentul recitării *tetrametrilor* troheici, ca de pildă în dialogul între Regină şi Cor, în Perşii (vers. 155—l-l75 şi 215—248) şi în timpul *stihomitiei* care urmează. E posibil ca în numeroase dialoguri de acest fel, cînd sporea tensiunea dramatică şi cînd se ciocneau între ele pasiunile, un cîntec de flaut să se fi înălţat pentru a

marca mai bine această agitaţie interioară ; iată unele dintre aceste pasaje, conform propunerilor făcute de Picl-kard — Cambridge : *Agamemnon* (1649—1673), *Filoctet* (1402—1408), *Edip la Colonos* (887—890), *Ion* (510—565), *Ifigenia în Taurida* (1203—1233), *Helena* (1621—1641), *Fenicienele* (588—637), *Oreste* (729—806), *Ifigenia în Aulida* (1338—1401), *Troienele* (444—461), *Bacantele* (604— 641).
Acest flaut, *aulos* al Grecilor, era mai curînd un flaut dublu, aşa cum e reprezentat pe vasele atice ; după Varo, unul executa cîntecul şi celălalt acompaniamentul. Acest flaut nu avea chei ; nu avea

putere şi nu permitea nici un fel de virtuozitate. Auleţii obişnuiau săl-şi lege obrajii cu o fîşie de pînză *(forbeia)* care era înnodată la ceafă. După Aristotel[15] flautul acompania vocea omenească mai bine decît lira fiindcă e un instrument de suflat, ca şi vocea, şi sunetele lor se împletesc mai bine. Acest flaut era în general făcut din lemn de lotus din Libia şi cul-vîntul *lotos* a devenit sinonimul lui *aulos,* mai cu seamă la Euripide [16]. Este de asemeni posibil ca Euripide să fi introdus şi folosirea lirei, urmînd inovaţiile muzicale ale noilor şcoli şi în special a şcolii prietenului său Timol-teu, care a folosit foarte mult acest instrument. Lira cu şapte coarde este deseori menţionată de Euripide[17], la fel ca ţitera ; acestea sînt instrumentele lui Apolo, în special ţitera şi e foarte posibil ca în unele pasaje, mai cu seamă în peanele [18] tragediei, amîndouă instrumentele să fi însoţit cîntul. Ţitera de dimensiuni mici, numită *formina* a putut şi ea să fie utilizată de Euripide care o menţionează de două ori[19] ; Eschil a subliniat aspectul

[15] *Probleme,* XIX, 43.

[16] *Lotos* e folosit în : *Fenicienele,* 788 ; *Ifigenia in Aulida,* 438, 1036 ; *Troienele,* 544, 439 ; *Elena,* 170 ; *Bacantele,* 160, 687 ; *Heraclizii,* 893 ; *Heracles mînios,* 11 ; *Electra,* 716.

[17] Liră : *Fenicienele,* 824 ; *Medeea,* 424 ; *Alcesta,* 430 ; *Ifil-genia in Taurida,* 1129 ; ţitera : *Ion,* 881, 905 ; *Hercule mînios,* 350, 683 (khelus).

[13] Peane : *Agamemnon,* 146 ; *Edipl-Rege,* 154 ; *Trahinienele,* 221 ; *Alcesta,* 220 ; *Filoctet,* 168 ; *Hipolit,* 1373 ; *Ion,* 112.

[19] *Fenicienele,* 823 ; *Ion,* 164. Eschil în *Eumenidele,* 332, vorbeşte despre imnul Eriniilor, incantaţie fără *formina ;* de aici Kranz, *Stasimon,* p. 139, sl-a cam grăbit să presupună că şi celelalte ode corale din tragedii erau însoţite de acest instrument.

Încântător al muzicii *forminal-ului* care însoţea poate ■numeroasele invocaţii cunoscute în teatrul lui Euripide[20] şi care au, toate, o latură incantatorie marcată. Aristotel aduce o mărturie preţioasă privitoare la această folosire posibilă a ţiterei ; în *Probleme* (XIX, 48), la întrebarea : de ce în tragedie corurile nu folosesc niciodată, în cînl-turile lor, nici modul hipodorian, nici modul hipofrigian ? •el răspunde : nu, oare, pentru că aceste două armonii nu au melodie care să convină corului ? Hipofrigianul are caracter de acţiune (dramatică)..., hipodorianul e măreţ, de aceea reprezintă armonia cea mai potrivită pentru ţiteră ; astfel, aceste două armonii nu convin corului, ■dar sînt mai potrivite pentru scenă.

Tot la Euripide e posibil să fi fost folosite crotalele (castaniete) ; corul din Elena vorbeşte despre „zgomotoasele castaniete" (vers. 1308), iar în tragedia pierdută *Hipsipile,* eroina scandează cu castaniete melodia pe care o cîntă copilului ei.

Tehnica muzicală a Grecilor era bazată pe o scară de 15 sunete formate de tetracorduri îmbinate sau dezbinate. Se obţinea astfel tetracordul grav, mediu, dezbinat (din tetracordul mediu) şi acut. Pe baza acestei serii diatonice se constituiau scări adăugind la sfîrşit o notă care schimba ordinea tonurilor şi a semil-tonurilor ; în felul acesta se obţineau „moduri" sau „armonii". Aceste moduri fuseseră denumite după popoarele care le foloseau de preferinţă şi de la care le împrumutaseră Grecii. La început nu erau decît trei moduri ; cel mai grav era modul doric (mi—mi diatonic), despărţit printrl-un ton de modul mediu, cel frigian (re—re diatonic), despărţit el însuşi printrl-un ton de modul mai acut, cel lidian (do—do diatonic). între aceste trei tonuri au fost create două semil-tonuri, ionic şi eolian ; fracţiuni de ton au fost obţinute aşezînd între aceste tonuri şi semitonuri moduri numite după precedentele, cărora li sl-au adăugat prepol-

[20] Moutsopoulos, în *Euripide et la philosophie de la musique (Euripide şi filozofia muzicii)* a relevat 37 de exemple de invocaţii către forţele cosmice şi către morţi, în teatrul lui Euripide.

ziţiile *hiper* (pe) sau *hipo* (sub), în afară de a doua notă a seriei de tetracorduri (si) a cărui scară diatonică construită pe baza ei a primit numele de mixolidian.

Grecii au caracterizat aceste diverse moduri din punct de vedere al etnosl-ului, al expresivităţii şi al forţei morale. Astfel modul dorian era considerat ca modul naţional prin excelenţă ; Heraclid, citat de Athenaios, exprimă opinia generală cînd declară că „armonia dorică nu cunoaşte bucuria ; departe de moliciune, ea este gravă şi energică, nu admite nici bogăţia de culori nici supleţea formei ; o defineşte caracterul ei bărbătesc şi măreţ". Am văzut că, după Aristotel, modul hipodoric (lal- la oare a devenit minorul nostru diatonic), destul de apropiat de doric, era armonia proprie cînturilor actorilor, împreună cu hipofrigianul (sol). Nu este imposibil ca aceste cînl-turi să fi cerut o tonalitate de glas bine caracterizat; în secolul trecut, Edelestand Dumerii, în *Istoria comediei* (t. I, p. 446), a încercat să explice în acest sens regula celor trei actori ; ea nu ar reprezenta o limitare a numărului actorilor ci mai curînd aceste trei roluri ar fi caracterizate printrl-o declamaţie distinctă, cum sînt la noi tenorul, basul şi baritonul, felul glasului hotărînd căru» actor i se acordă un anumit rol. Ipoteza e ingenioasă şi se

pare, întrl-adevăr, că era greu ca actorul care juca un rol de bărbat să fi avut acelaşi glas ca actorul care juca un rol de femeie. Sl-ar părea că fiecare din cantate trebuie să fi implicat un timbru de voce special de care era nevoie să se ţină seama în distribuirea rolurilor.
Cînturile corului erau la unison, dat fiind că Grecii nu cunoşteau cîntul cu mai multe părţi. Aşa cum a susţinut Hugo Riemann, Grecii nu cunoşteau nici arta de a asocia două melodii simultane ; lucrul acesta e mai puţin sigur. în tratatul de muzică atribuit lui Plutarh se spune că Arhiloh din Păros ar fi inventat un mod de acompaniament muzical pentru *iambi* dintre care unii sînt spuşi, pe cînd alţii sînt cîntaţi, execuţie folosită de atunci încolo de poeţii tragici, adoptat de Crexos şi introdus de el în ditiramb. Se spune deasemeni că el a avut, cel dintîi, ideea să separe acompaniamentul muzical de cîntul care, la cei vechi, corespundea „sunet cu sul-

net" (XXVIII, 5 ; 1141 A) ; fraza greacă este destul de obscură şi criticii au interpretatl-o în mod diferit : după unii ar fi vorba doar de un interludiu muzical în cursul cîntului, dar e posibil şi să însemne că muzica instrumentală dobîndise o oarecare independenţă faţă de cîntec, ceea ce ar fi alcătuit două melodii simultane, aşa cum sugerează Alfred Croiset. Felul în care procedau vechii poeţi ne este comunicat în acelaşi tratat al lui Plutarh : ei compuneau întîi versurile şi pe urmă adaptau muzica ; se pare că în felul acesta au creat şi poeţii tragici. Ceea ce pare sigur este că, spre deosebire de opera noastră modernă, muzica era subordonată poeziei şi cuvintele predominau asupra frazelor muzicale.
Modurile folosite în cîntecul corului ne sînt mai puţin cunoscute. Autorul tratatului despre muzică ne spune că armonia lidiană şi cea ioniană erau folosite în tragedie ; un fragment din *Oreste,* descoperit pe un papirus de la sfîrşitul secolului III î.e.n. [21], înzestrat cu notaţii muzicale greu de interpretat, ne îngăduie totuşi să considerăm că era acompaniat de o muzică scrisă în mod frigian, cu toate că era vorba de cîntul unui cor. După *Viaţa lui Sofocle,* poetul acesta ar fi introdus în tragedie ritmul propriu ditirambului ; Aristotel, în *Politica,* precizează că acest mod trezeşte pasiunile şi produce entuziasm. Armonia mixolidiană a fost şi ea folosită ; Plutarh sau autorul tratatului de muzică ne asigură că are ceva patetic care convine tragediei. Aristaxene atribuie invenţia ei lui Sappho şi pretinde că de la ea au învăţatl-o poeţii tragici. Această inovaţie pare a fi datorată lui Eul-ripide ; în tratatul său despre Felul de a asculta, Plutarh spune că Euripide le cînta cîntăreţilor care trebuiau să apară în una din tragediile lui un cîntec foarte armonios în modul mixol-lidian, ceea ce ll-ar fi făcut să
[21] Acest pasaj dă versurile 338—344. Este publicat in Rainer Papyri, V (1892), p. 65—73. V. G. B. Laughman, *Classic Quart, (Probleme clasice)* n.s. 12 (1962), pp. 61—66 (pentru implicaţiile muzicale) şi H. Weil, *Etudes de Litterature et de Rythmiques (Studii de literatură şi de metrică),* Paris, Hachette 1902, p. 160 şi urm. (pentru implicaţiile metrice) ; acestea din urmă notează că poetul şi compozitorul trebuiau să beneficieze de o anume latitudine în ceea ce priveşte punerea pe muzică a cuvintelor.
rîdă pe unul din cei de faţă pe care poetul 1l-a mustrat cu asprime.
In afară de moduri, Grecii cunoşteau genurile determinate din felul de a împărţi tetracordul (natura intervalelor folosite) ; existau trei genuri : diatonic — în care coardele erau în tensiune maximă — cromatic şi enarl-monic ; autorul tratatului de muzică afirmă că tragedia nu a admis niciodată genul cromatic. Genul diatonic, ne spune Aristide Quintilian, era cel mai simplu şi cel mai firesc ; avea un caracter bărbătesc şi auster ; enarl-monicul era genul superior, cel mai distins, pe care numai artiştii cei mai eminenţi erau capabili săl-l folosească.
Adăugăm că în cîntecele corului prima notă (endol-simon) era dată nu de un instrument, ci de glasul Corifeului.
Dansul grec era un *mimesis.* Dar trebuie să lămurim acest termen ţinînd seama de concluziile domnului Koller în frumoasa dumnealui lucrare despre *Mimesis în Antichitate ;* în dansul coral, în dansul din *Imnul* homeric către Apolo, din *Parteniile* lui Pindar, *mimesisl-ul* este o „reprezentaţie" ; trebuie totuşi să distingem cuvîntul grec *mimesis,* aşa cum se află folosit în *Imnurile* homerice, de ideea de imitaţie pe care a dobînditl-o mai tîrziu şi care apare în legătură cu dansul încă de la originea sa. Aristotel precizează de altfel că : „arta dansatorilor foloseşte numai ritmul fără melodie ; căci şi aceştia, cu ritmuri turnate în atitudini, imită caractere, patimi, fapte." *(Poetica,* I, 1147 a, trad. D. M. Pippidi, în *Arte poetice,* Buc, 1970).
în *Mesele comune,* Plutarh analizează elementele dansului *(orhesis),* între care deosebeşte mişcările *(phorai),* atitudinile *(schemata),* indicaţiile *(deixeis);* mişcările sau mersul, care nu au nevoie de

explicaţie, se încheie cu o pauză ; atitudinile sau figurile sînt cele pe care le adoptă dansatorii după ce şil-au terminat mişcările, pentru al-i reprezenta pe Pan, pe Apolo, sau pe o bacantă, ale căror atitudini le copiază ; indicaţiile sau demonstraţiile sînt o expunere impresionantă a lucrurilor care fac obiectul dansului ; ele fac să fie simţit cea ce trebuie să fie descris, ca de pildă pămîntul, cerul, o adunare de persoane.

In ceea ce priveşte ansamblul orhestricei greceşti cunoştinţele noastre au fost bogat precizate datorită unor lucrări remarcabile, dar trebuie să spunem de la început că tot ceea ce ştim despre dansul din tragedii rămîne anecdotic. Astfel, am mai semnalat că primii tragici erau numiţi dansatori şi că Frinihos cunoştea un mare număr de dansuri. Tot astfel Sofocle a dansat poate cu ocazia jocului cu mingea în rolul Nausicâa ; după Athel-naios, Eschil ar fi inventat numeroase dansuri. Este posibil ca dansul piric, dans grav, militar, să fi fost executat pe scenă la anumite ocazii, dar dansul tragic prin excelenţă era *emelia;* acest cuvînt indică, la origine, modulaţia armonioasă a glasului, proporţiile echilibrate ale unui discurs. Athenaios îl califică drept un dans plin de gravitate şi demnitate dar, dacă ne conducem după ceea ce spune Aristofan care face o parodie a lui în ultima scenă a *Viespilor,* poeţii şi coregrafii cam alteraseră spiritul lui primitiv şi îl făcuseră săl-şi piardă aceste caractere.

Mişcările corului în acest dans ne sînt cunoscute datorită mai multor scolii[22] : horeuţii evoluau în jurul *thymelei,* mergînd de la stînga la dreapta în timp ce cîntau *strofa* şi de la dreapta la stînga în timp ce cîntau *antistrofa,* cu o oprire la momentul *epodei.* După unii scoliaşti, aceste mişcări ar fi imitat soarele, luna şi aştrii în mişcările lor de revoluţie cerească, oprirea de la epodă corespunzînd cu imobilitatea pămîntului. Noi nu şovăim să adoptăm teza lui Fernand Robert, care vede în aceste mişcări evocarea parcursurilor lustrale cu caracter labirintic care ne duc înapoi la originea de sacrificare şi de purificare a tragediei greceşti [23].

[22] Scolii şi mărturii întrunite de Otto Crusius : *Schol. Pinl-dare,* p. 11, ed. Boeckl ; *Schol. Eurip.,* Hec. 647 ed. Dindorf ; *Schol. Aristoph. Norii,* 563 ; Boissonnade, *Anecd. graeca,* 1832, *t.* IV, p. 459, fragment aparţinînd poate scrierii lui Didim despre poeţii lirici ; *Etymol. Magn.,* s.v. *Prosodion;* Mar. Victoril-nus, *Ars Grammatica,* I, 16, 9 ; Atil Fortunatus, VI, p. 294.

[23] *Le Labyrinthe d'Epidaure (Labirintul din Epidaur).* V. bibliografia.

ORGANIZAREA SPECTACOLELOR DE TRAGEDIE

OCAZIILE IN CARE SE REPREZENTAU TRAGEDII

MANIFESTARE DE CULT la origine, tragedia şil-a păstrat aspectul religios în tot decursul epocii clasice. Din această cauză reprezentaţiile nu aveau loc oricînd, ci numai în cursul anumitor sărbători dionisiace. Nu sînl-tem bine informaţi despre sărbătorile atice : dionisiile urbane sau marile dionisii, dionisiile campestre, leneenele.

Dionisiile urbane erau cele mai strălucite dintre ele şi în cursul lor au fost reprezentate pentru prima oară cea mai mare parte dintre operele poeţilor tragici. Ele se desfăşurau în luna lui Elafebolion. In principiu, începeau în jziua ide 9 a acestei luni şi se desfăşurau timp de şase zile, în secolul VI î.e.n. Această perioadă corespundea cu sfîrşitul lunii martie, cu reîntoarcerea primăverii, adică, cînd se redeschidea navigaţia şi cînd aliaţii Atenei soseau în Atica, aducînd tributul. Afluenţa de vizitatori dădea o nouă strălucire acestor manifestări. Originea instituirii lor ne rămîne necunoscută, de fapt, dar ştim că au dobîndit oarecare importanţă sub tirania lui Pisistrate, pînă deveniră unele dintre cele mai strălucite festivităţi din Grecia clasică.

Datorită lui Pindar ni sl-au păstrat, întrl-un ditiramb din care a rămas un fragment lung, amintirea acestei sărbători pentru care lirismul său a găsit accentele cele mai graţioase : „... mă îndrept, cu podoaba cînturilor mele... către zeul care ne dă iedera, zeul pe care noi muritorii îl numim Bromios şi Eriboas... Cînd se deschide încăperea Orelor (Anotimpurilor) cu văluri de purpură,, o bogată înflorire, dulce ca nectarul, ne aduce înmiresmata primăvară. Atunci, pe pămîntul nemuritor se risipesc plăcute mănunchiuri de toporaşi, iar trandafirii

se ţes în plete, pe cînd glasul cînturilor răsună, îmbinat cu glasul flautului, şi corurile se îndreaptă către Semele a cărei frunte e încununată cu flori[1].

Acest ditiramb a fost fără îndoială compus pentru marile dionisii şi exprimă aspectul poetic al sărbătoarei. Dintre festivităţile din prima zi, cea mai importantă era *proagon-ul,* introducere la concursul teatral.

A doua zi, un cortegiu imens în fruntea căruia mergeau arhontele eponim, primii magistraţi, preoţii, urmaţi de o mie de călăreţi tineri, caneforele, fetele care purtau ofrande în coşuri, horeuţii, taurii

destinaţi jertfei, se îndreptau în procesiune *(pompe)* spre templul lui Dio-nisos ca S3, ia de acolo statuia zeului. Ziua se încheia cu jertfe şi cu*'Ospăţuri, iar cînd se lăsa noaptea, cortegiul, la lumina torţelor, aducea înapoi în teatru statuia zeului. Ziua următoare era rezervată concursurilor de ditirambi, iar ultimele trei zile, reprezentărilor dramatice.

Mai puţin măreţe şi mai puţin somptuoase, dionisiile campestre erau totuşi cele mai vechi dintre aceste sărbători ; ele au precedat, fără îndoială, introducerea lui Dionisos în Atica şi numai cînd acesta a devenit zeu al vinului a luat el acolo locul pe care 1-a deţinut apoi. Sărbători ale vinului nou, ele se numeau la început *theoinia,* nume care a fost păstrat pentru a desemna jertfele. Aceste *theoinia* nu sînt altceva decît sărbătorile lui Dionisos Theoinos, „zeu al vinului", aşa cum ne spune o scolie a lui Tzetzes la Licofron care raportează un fragment din Eschil unde e vorba despre „părintele zeu al vinului, cel care adună Menadele" [2]. Era o sărbătoare a demelor, care avea loc în luna lui Poseidon, corespun-zînd lunii decembrie : după culesul viilor şi după fermentarea vinului, ţăranii se veseleau în sărbători rustice care, pe măsura bogăţiei demelor, luau mai multă sau mai puţină amploare. Era organizată şi o procesiune în care caneforele, purtătoarele prăjiturilor pentru jertfă şi a ulcioarelor cu vin destinate libaţiilor, se amestecau printre alte fete tinere care aduceau ţapul ucis cu acest prilej sau care purtau pampri şi ghirlande de smo-

[1] *Ditiramb 4,* v. 9 şi următoarele.

[8] *Fg. 539,* ed. Dindorf, 379, ed. Ahrens.

chine, şi cu purtătorii de phallos, simbol al naturii fecundatoare a cărei energie se manifestă în vin. Cu verva sa obişnuită, Aristofan face să trăiască dinaintea ochilor noştri unul dintre aceste cortegii dioniziace pe care le organizase pentru el şi pentru familia lui :

„Diceopolis : (iese cu o cratiţă ; după el, nevasta lui, fiica lui şi două sclave purtînd un phallos) : Reculegere, reculegere ! Hai, caneforă, înaintează cu cîţiva paşi. Xantias să aşeze phallos-ul drept. Pune jos coşul, fata mea, şi să oferim premicele.

Fiica : (pune jos coşul şi scoate din el turta sacră) : Mamă, dă-mi lingura, ca să pun umplutura la turta asta.

Diceopolis: Acum toate sînt aşa cum se cuvine, o Dionisos, stăpîne, fie-ţi pe plac această procesiune pe care o conduc eu şi sacrificiul pe care ţi-1 închin, laolaltă cu toţi ai mei ; fă să pot sărbători în fericire Dionisiile cîmpeneşti, liber de serviciul militar şi răgazul să-mi fie prielnic, cel pe care l-am încheiat pe treizeci de ani. Hai fiica mea, du coşul, aşa, frumuşel, că frumuşică eşti şi tu, şi ţine privirea plecată, ca atunci cînd mănînci salată. Fericit cel ce te va lua de soţie şi care îţi va face nişte pisicuţe care, ca şi tine, cu mulţumire vor slobozi vînturi în zori de zi. înaintează şi, cînd vei fi în mulţime, ai grijă să nu ţi se şterpelească, fără ştirea ta, podoabele de aur. Xantias, aveţi grijă amîndouă să ţineţi drept phallos-ul, îndărătul caneforei. Eu voi păşi în urma voastră, cîntînd imnul phallic. Iar tu, femeie, priveş-te-mă de pe terasă. Haidem ! (Cîntă imnul) : Phales, însoţitor al lui Bacchus, vesel conmesean, care alergi toată noaptea, adulter, iubitor de băieţi tineri, după cinci ani pot în sfîrşit să te salut, reîntors în satul meu, cu bucuria în suflet, după ce am încheiat un răgaz doar pentru mine, eliberat de grijile luptei şi de diverşi Lamahos. Mult mai bine e, o Phales, Phales, să o prinzi, cînd fură lemne, pe frumoasa pădurăreasă, sclava lui Strumdoros, Thratta, care se întoarce din Feleea, să o cuprinzi în braţe, să o dobori şi să îi scoţi sîmburii ! Phales, Phales, dacă vrei să bei cu noi, în zori, cînd te vei trezi din beţie, vei mînca o mîncare bună, pentru sărbătorirea păcii, şi vom agăţa scutul deasupra vetrei". *(Aharnienii,* v. 241 şi următoarele).

Acest mic imn ne dă un model al acelor *phallica* cîntate în cursul procesiunii care mergea de la locuinţa demarh-ului, ordonator al sărbătoarei, pînă la altarul lui Dionysos sau pînă la templul său, dacă dema avea templu. Acolo se dădeau reprezentaţii dramatice de platforme improvizate şi în general erau piese cunoscute, autorii preferind desigur să-şi rezerve operele pentru publicul din Atena, la concursurile marilor dionisii. Astfel Platon îl face pe Lahes să spună că „acela care crede că a făcut o tragedie bună nu iese cu ea prin toată Atica, să o prezinte în fiecare oraş, ci pe bună dreptate o aduce direct aici (adică la Atena), ca să i se joace"[3]. Totuşi în demele importante, ca de pildă în Pireu unde a fost coffi&ruit un teatru în secolul IV, se jucau piese inedite după cum aduce mărturie Elian[4], care spune că Socrate se ducea în Pireu cînd Euripide se prezenta acolo pentru un premiu.

Texte sau inscripţii atestă existenţa acestor sărbători ale demelor cu o reprezentare tragică, la Eleusis, Icaria (sau Icarion), Exona, Aharnes, Egilia, Kollytos, Mirrhinus, Phyla, Rhamnous, Salamina.

Leneenele urmau după dionisiile cîmpeneşti. Ele aveau loc în Atica în timpul lunii numite *Gamelion,* care lua numele de *Lenaion* în cetăţile din Ionia. începutul lunii se situa către solstiţiul de iarnă. Numele exact al sărbătoarei era „Dionisiile din Lenaion", nume care pare a desemna o amplasare a cărei localizare rămâne subiect de controversă ; s-a propus o identificare cu cel mai vechi sanctuar al lui Dionysos la Atena, „Limnaios" (Sanctuar al lui Dionysos „în regiunea de mlaştini") ; se admite în mod mai curent că termenul de Lenaion ar veni de la *lenoi,* teascuri ; totuşi Strabon socoteşte leneele printre credincioasele lui Dionysos, împreună cu bacantele şi cu tiadele, iar Denis Periegetul vorbeşte despre „corul sacru al leneelor" şi despre „leneele cu scut din piele de ied de ciută (neboide)", de unde reiese că era un alt nume al bacantelor. Leneenele ar fi o sărbătoare a leneelor, sau a bacantelor ; caracterul orgiac al acestei săr-

[3] *Lahes,* 183 a, b.

* *Hist. var. (Ist. variate),* II, 13.

bători, foarte atenuat în Atena clasică, a fost admis de autori ca Nilsson, Farnell, Deubner, Jeanmaire, şi nu există vreun motiv valabil pentru a-1 nega. După Farnell [5], ele sărbătoreau trezirea zeului, simbol al somnului vegetaţiei în timpul iernii. Erau în parte legate de sacerdoţiul eleusian : ştim dintr-o inscripţie că *epistaţii* (funcţionari însărcinaţi cu administraţia templului) de la Eleusis procedau la un sacrificiu şi că se aduceau ofrande triadei eleusiene ; pe de altă parte, o scolie la *Broaştele* lui Aristofan (v. 479) ne spune că „în timpul concursurilor leneene ale lui Dionysos, daducul (purtătorul torţei în misterele din Eleusis) purtînd o faclă zice : chemaţi zeul, iar cei de faţă strigă : fiu al Semelei, Iacchos împărţitor de bogăţie !" După Jeanmaire, această chemare la o teofanie nu s-ar mai fi pjăstrat decît ca formulă rituală introductivă la reprezentaţiile teatrale. Se cunosc puţine lucruri despre desfăşurarea sărbătorii. Se pare că o parte avea loc în Lenaion care, după cum spune o scolie la *Aharnienii* lui Aristofan, (vers 202), ar fi un sanctuar cîmpenesc, deci în afara oraşului, şi acolo, la o anumită epocă, se desfăşurau concursurile ; se mergea fără îndoială acolo în procesiune şi s-a propus a se asimila această procesiune cu pompa care se îndrepta în fiecare an spre templul lui Dionisos Eleuter, situat în apropierea grădinilor Academiei, pentru a duce acolo statuia zeului[6]. Erau concursuri de cînt[7], de comedie şi de tragedie ; o lege despre care vorbeşte De-mostene este formală cu privire la existenţa acestui concurs : „Evegoros a spus : în timpul solemnităţii *(pompe)* în cinstea lui Dionysos în Pireu, cu comedii şi tragedii, şi în timpul Dionisiilor de oraş cu (corurile de) tineri, cu vesel ospăţ şi cu comedii şi tragedii şi la solemnitatea şi la jocurile Targeliilor, nu va fi îngăduit să ceară plăţi, nici să se ceară nimic de la nimeni, chiar dacă poliţele au ajuns la scadenţă în timpul tuturor

[5] *Cults of the Greek States (Cultul în statele greceşti),* 5 voi., Oxford, 1896—1907, voi. V, p. 208.

[6] Paus., I, XXIX, 2.

[7] *Schol. Aristoph. Caval.,* 547.

acestor zile"[8]. Nu se ştie cînd au fost introduse în Leneene aceste concursuri dramatice, dar sigur că ia o epocă destul de tîrzie ; prima mărturie pe care o avem despre o victorie care a fost repurtată acolo ne-o aduce Athenaios (V, p. 217, A) : în 416, Agaton, foarte tînăr încă, a primit acolo o cunună ; interpretarea dificilă a unei inscripţii ar permite poate să ducem pînă la anul 440 [9] existenţa sigură a acestor concursuri. Este posibil ca afluenţa pieselor propuse pentru marile dionisii să fi dus la strămutarea unei părţi a lor în leneene, în care admiterea lor pare a fi fost mai lesnicioasă, ceea ce explică victoria pe care a repurtat-o Agaton. Aceste concursuri s-au perpetuat în tot timpul secolului IV, dar pare cămaşa ca în dionisiile cîmpeneşti, nu se jucau decît piese.: cunoscute. Aceste reprezentaţii aveau fără îndoială loc, la' început, în

agora, înainte de a fi mutate pe un teatru[10].
Nu par a fi existat la Atena alte concursuri dramatice. Totuşi, după Pseudo-Plutarh[u], în a treia zi din Antesterii, altă sărbătoare dionisiacă, ziua „crati'ţelor" *(chytroi),* Licurg a promulgat o lege pentru integrarea, în această sărbătoare, a unui concurs de recitări rostite de actori comici şi poate şi de actori tragici, conform unei interpretări a unui pasaj din viaţa anonimă a lui Sof ode [n].

[8] *Contra Midas 517, 25 şi urm. 9).* Celebra lege a lui Eve-goros adaugă: „Cel care nu va respecta această interdicţie, va putea fi urmărit de partea jignită care va intenta o acţiune *(probole)* dinaintea adunării poporului *(ecclesia)* întrunită în templul lui Dionysos, după forma prescrisă pentru celelalte delicte".

[9] Aceasta e data extremă acceptată de Pickard-Cambridge, dar putem să reţinem şi 432, dată care depinde de victoria lui Kallipide ca actor tragic la Leneele din 419/418 *(Inscript. Graec,* II^2, 2319, I, 83) şi care ar fi dobîndit 5 victorii. Cf. J.K. Davies, *Demosthenes on Liturgie : A note (Demostene despre liturghie : Notă), Journ.* of Hell. Stud, *(Revista de studii elenistice),* 1967, p. 33.

[10] Dorpfeld, *Athen. Mitt.,* 20 (1895), p. 183, situează această instalare în teatru a lui Dionisos în sec. IV cînd oratorul Licurg a transformat teatrul. Această dată pare prea tardivă.

[11] *Vieţile a X arat.,* VII, (Licurg), 10, 841 f.

[12] Ed. Westermann, p. 130, I.

Avem foarte puţine informaţii cu privire la reprezentaţiile din afara Atenei. Ştim că în timpul vieţii lui Eschil, tragedia sa *Perşii* a fost jucată la Siracuza şi că *Etneenele* a fost fără îndoială reprezentată în cetatea proaspăt întemeiată. Arhelaus, rege al Macedoniei, a instituit jocuri scenice în cinstea muzelor, oare se reluau în fiecare an şi ţineau nouă zile[13]. Unele tragedii ale lui Euripide compuse la curtea regelui au fost jucate cu ocazia acestor concursuri : una intitulată *Crisip, Te-menidele* şi *Arhelaus.* In timpul vieţii lui Sofocle, actorul Kallipide venise să joace o tragedie a acestuia la Oponte (sau Oropos), cu ocazia sărbătorii Congelor în timpul Antesteriilor. *Andromaca* lui Euripide a fost jucată în Argos. In secolul IV, Alexandru din Feres reprezenta în capitala sa tragediile ateniene. Filip al Macedoniei a dat multe spectacole tragice ; asista la unul din ele cînd a aflat despre cucerirea Olintului[14] şi se pregătea să-1 vadă pe actorul tragic Neoptolem jucînd în *Cinyras* de Euripide, cînd a fost asasinat de Pausanias[15]. Tot astfel, fiul său Alexandru a ordonat reprezentaţii de tragedii în rezidenţele sale din Asia şi mai ales la celebra nuntă din Suza [16].

Se pare că spectacolele date în cea mai mare parte dintre aceste ocazii îşi pierduseră caracterul religios şi nu mai erau propuse sub formă de concursuri. Cei trei mari tragici, ridicaţi la rangul de „clasici" procurau doar ei piesele pentru repertoriu care erau reluate fără încetare de către organizatori.

Ştim, pe de altă parte, din inscripţii, că reprezentaţii dramatice îşi aveau locul în dionisiile celebrate în alte oraşe din Grecia. La Delos, în timpul perioadei de independenţă (314—166 î.e.n.) Dionisiile aveau loc la aceeaşi vreme ca la Atena şi în decursul lor se jucau ditirambi, tragedii şi comedii. Reprezentaţii asemănătoare

[13] Diodor din Sic. XVII, 16.

[14] Demostene. Asupra ambasadei necredincioase 401, 13.

[15] Flav. Iosef, *Antichităţi judaice* XIX, 1 ; Diod. Sic. XVI, 92—93.

[16] Plut., *Alex. 29 :* Athenaios XIII 538 E. XIII 595 E, Elian *Ist. variate* VIII 7.

au fost date şi cu ocazia Apoloniilor[17]. Se dădeau reprezentaţii şi cu ocazia sărbătorilor federale instituite în cinstea prinţilor macedonieni : Antigoneia şi Deme-trieia, apoi în cursul sărbătorilor Ptolemaia care le urmau, instaurate în cinstea regelui Egiptului. Ptolemeu Filadelful şi a surorii lui Berenice, asimilaţi lui Apolo şi Artemisei. La Delfi, reprezentaţiile dramatice erau asociate cu sărbătorile Soteria instituite ca mulţumiri aduse în urma retragerii Galilor în 279 î.e.n. Acest festival, la început anual, pare a fi fost organizat în mijlocul secolului III î.e.n. de către Etolieni, care au instituit un concurs *(agon stephanites)* la fiecare patru ani, asemănător rj|aj-ilor jocuri. Ştim că acolo au fost reprezentate *Heracles* de Euripide şi *Anteu* de Arhestrat[18].

HOREGIA ŞI DIDASCALIILE

Atunci cînd concursurile dramatice au devenit o instituţie de stat cu caracter religios, s-a născut necesitatea de a găsi mijloacele financiare cerute pentru organizarea lor. In acest scop a fost instituită o *liturgie* care a primit numele de *horegie.* In constituţia Atenei, Aris-totel ne spune că, de îndată ce se instala, arhontele (eponim) instituia horegii pentru concursurile de tragedii, în număr de trei, aleşi printre cei mai bogaţi dintre atenieni. Cetăţenii astfel numiţi puteau să scape de însărcinare, fie că ar mai fi lucrat la această liturgie, fie că ar fi lucrat la alta, ceea ce le dădea o scutire pe o anumită perioadă, fie că nu aveau încă vîrsta cerută căci trebuia, de pildă, să aibă patruzeci de ani pentru a fi horeg al unui cor de copii ; mal exista şi soluţia per-

[17] După Pickard-Cambridge, *Theatre of Dionysos in Athens (Teatrul lui Dionysos din Atena),* p. 241), dar ipoteza lui a fost contestată.

[18] Pentru reprezentaţiile teatrale de la Delos şi Delfi, vezi Sifakis, *Studies in ihe History... (Studii de istorie).* V. bibliografia.

mutării *(antidosis)* care consta în a-şi schimba averea cu a altui cetăţean [19].

Horegia era cea mai scumpă dintre *liturgii.* Pentru tragedii, horegul trebuia să asigure cheltuielile de instruire a corului şi a instructorului *(chorodidascăl),* salariul lor, hrana, cumpărarea costumelor, şi fără îndoială şi întreţinerea şi remunerarea flautistului. Era o însărcinare apăsătoare, dar era căutată de cetăţenii bogaţi pentru onorurile legate de ea. Ştim astfel că un client al oratorului Lisias a întreţinut opt coruri timp de nouă ani, că a cheltuit 30 de mine pentru horegia unei tragedii, 50 de mine pentru un cor ditirambic de bărbaţi (în anul 409), 16 mine pentru o comedie (în 402) ; un alt client al aceluiaşi orator a asumat în anul 392 două horegii tragice pentru care a cheltuit 50 de mine. Cheltuielile variau după generozitatea horegului care îi întreţinea pe horeuţi cu mai mult sau mai puţină magnificenţă.

Cu privire la dionisiile rurale care erau celebrate cu mult mai puţină măreţie ştim, din constituţia Atenei a lui Aristotel, că un arhonte delegat la Salamina şi de-marhul Pireului erau însărcinaţi cu organizarea sărbă-toarei în aceste deme şi cu desemnarea horegilor.

O lungă inscripţie care se întinde pe 13 coloane şi care dă o listă lungă de cîştigători la dionisii, în timpul secolelor V şi IV, a îngăduit situarea horegiei [20] în anii 502/501 î.e.n. Intre această dată şi sfîrşitul secolului IV î.e.n. au fost în fiecare an trei horegi tragici ; numai în 406/405 şi poate în timpul celor trei sau patru ani următori a fost instituită o *sinhoregie,* în urma dificultăţilor financiare resimţite din cauza cheltuielilor de război împotriva Spartei şi aliaţilor săi ; ceea ce înseamnă că doi cetăţeni bogaţi s-au asociat pentru a acoperi cheltuielile liturgiei. Sărăcirea progresivă a Atenei în tot

[19] Liturgiile, arhontele, antidosis-ul, nu pot primi explicaţii în această lucrare. Pentru amănunte asupra acestor termeni şi despre instituţiile Greciei, trimit la *Dictionnaire de la civilisation grecque (Dicţionarul civilizaţiei greceşti),* Larousse, 1968.

[20] Aceste *Fasti* constituie I.G.II^2, 2318. Se găsesc publicate, cu o introducere şi cu un comentariu în Pickard-Cambridge. *Dramatic Festivals.* Apendice la cap. II, p. 101 şi urm.

timpul secolului IV î.e.n. a avut drept urmare incapacitatea cetăţenilor celor mai bogaţi de a asigura cheltuielile horegiei. Această liturgie a suprimat-o Demetrius din Falera în timpul dictaturii sale (317—307). Nu se cunoaşte data exactă a acestei suprimări. Din inscripţia de la Tra-silos ştim că a fost horeg în 319[21] şi aceasta reprezintă ultima atestare a funcţiei. După ce a suprimat-o, poate în 315, Demetrios a dat întreaga sărbătoare a dionisiei în răspunderea unui *agonotet,* ales în fiecare an, care primea pentru organizarea concursului o sumă furnizată de stat. Primul *agonatet* cunoscut a fost Xenocle care a ridicat un monument pentru a comemora accesul său la această funcţie relativă la leneene, în 306 [22].

In ■Stopul anului în care avea această funcţie, hore-gului i se cuveneau numeroase onoruri, iar persoana lui era sacră ; dacă cineva îl injuria, această injurie cădea asupra funcţiei sale şi atingea în felul acesta întregul popor ; el avea voie să-1 atace pe ofensator dinaintea *Ecclesiei,* prin acţiunea numită *probole;* o jignire care îi venise din partea lui Midias în plin teatru, cînd

era horeg al tribului său, 1-a autorizat pe Demostene să întreprindă împotriva lui Midias o astfel de acţiune. Ho-regii al căror cor era cîştigător primeau un trepied pe care ei îl înălţau pe cheltuiala lor pe un monument cu o inscripţie de comemorare a evenimentului. Pausanias ne spune că din Pritaneu pornea o stradă numită a Trepiedelor pentru că era străjuită pe amîndouă părţile cu trepiede cu dedicaţii însemnate de horegi ; ea ducea la cel mai vechi sanctuar al lui Dionysos, situat în apropierea teatrului. Există încă, la Atena, celebrul monument pe care 1-a înălţat astfel Lisicrat în 334 î.e.n.

Cînd un poet dorea să reprezinte o trilogie, se adresa *arhontelui eponim* dacă era vorba de Dionisii, *arhontelui rege,* dacă era vorba de leneene. Conform unei scolii la Plutus de Aristofan, străinii puteau concura în leneene. Arhontele îi acorda un cor şi un horeg, după un examen

[21] I.G. II[2] 3056. Pickard-Cambridge *Theatre of Dion (Teatrul lui Dionisos),* p. 138 şi 169. Acest autor reţine data de 315.

[22] I. G. II[2] 3073. Capps., *Amer. Journ. of Arch. (Revista americană de arheologie),* 4 (1900), p. 76 şi urm.

prealabil ; el era stăpîn pe hotărîrile sale, şi fără îndoială că înclinaţiile personale orientau aprecierile sale ; astfel lui Cratinus şi lui Sofocle li s-a refuzat un cor. Pe de altă parte, corurile tragice erau limitate la trei ; numărul de concurenţi obliga poate la un fel de rotaţie, pentru ca aceia care nu obţinuseră satisfacţie într-un an, să fie favorizaţi în anul următor[23].

Hotărîrile pentru împărţirea premiilor erau date pe mîna unor cetăţeni traşi la sorţi dintre toate triburile, cinci pentru tragedii şi tot atîţia pentru comedii, care depuneau jurămînt înainte de a-şi lua în primire funcţia [24]. Poetul care era cîştigător primea în teatru o cunună de iederă în jurul căreia se împletea o panglică cu capetele fluturînd libere *(Fainia).* Pentru a-şi sărbători victoria, poeţii dădeau ospeţe bogate, aşa ca ospăţul pe care 1-a oferit Aga ton după prima lui victorie, în 416, şi pe care 1-a imortalizat Platon ; sau, ca Ion, trimeteau cetăţenilor din Atena un ulcior cu vin de Chios.

Inscripţii păstrau amintirea acestor izbînzi despre care Aristotel a scris trei cărţi, titlurile cărora au fost păstrate de Diogene Laerţiu : *Victorii dionisiace (Nikai Dionysiakai), Despre Tragedie (Peri tragodion), Didas-calii.* Acest termen împrumutat din limbajul tehnic şi oficial al festivităţii, privea funcţiile poetului considerat „instructor" *(didascalos)* al corului. Aceste scrieri, ca şi cele pe care le-au scris despre acelaşi subiect alexandrinii, s-au pierdut, dar ni s-au păstrat unele inscripţii preţioase şi după didascaliile alexandrinilor au fost redactate numeroase argumente la piesele păstrate, care ne dau preciziuni asupra trilogiilor care însoţeau piesa şi despre condiţiile reprezentaţiei [25].

[23] In legătură cu străinii la leneene, *Schol. Plutus 953;* horegii puteau să fie străini şi străinii puteau participa la cor. Corul refuzat lui Cratinus : Hesychius, s.v. *pyrperenkhei j* lui Sofocle : *Ateneu,* XIV, 638 f.

[24] Hesychius, *Pente kritai (Cinci judecători).* Hermann, *De quinque judicibus (Despre cei cinci judecători),* op. VII, 4. Ze-nobius, III, 64.

[25] Aceste inscripţii, publicate în *Inscriptiones Graecae (Inscripţii greceşti)* ale Academiei din Berlin, (ed. Kirchoff, Kaibel et al., 1873...) sînt date cu un comentariu în apendicele capitolului II din Pickard-Cambridge *Dramatic Festivals (Festivaluri*

ACTORII

Aşa precum am mai subliniat, la început poetul era propriul său actor şi problema actorilor s-a pus doar cînd Eschil a introdus un al doilea. Se pare că de foarte de timpuriu, dacă nu chiar îndată, el a folosit un actor de profesie, de îndată ce ştim că 1-a folosit de preferinţă pe *Oleandru* şi apoi pe *Mynnikos,* fie că acesta ar fi fost al doilea actor, Eschil abandonînd tradiţia de a juca el însuşi propriile sale piese, fie că a deţinut roiuri de tritagonist cînd, după exemplul lui Sofocle, a folosit şi el trei actori. Sofocle a încetat foarte curînd să-şi joace piesele şi 1-a folosit pe Tlepolem, în vreme ce Euripide îl folosi,, pe Cefisofon, după cum spune Tomas Magister.

Termenul .grec care desemna actorul era *hypocrites,* aplicîndu-se mai mult celui care răspunde la o întrebare, prezicătorul, interpretul unui vis sau al unei prevestiri. Cu toate că acest termen nu apare în textele literare pentru a-1 desemna pe actor decît în secolul IV î.e.n., la Demostene şi la Aristotel, el a fost probabil foarte mult folosit îndată ce a fost creată funcţia, în secolul IV. Se întîlneşte şi cuvîntul *tragodos:* pentru a desemna atît pe actorul tragic cît şi pe poet, ceea ce e firesc, de îndată ce actorul 1-a

înlocuit pe poet în acţiunea tragică şi de îndată ce a dobîndit un loc dominant în detrimentul corului. Am mai spus că în funcţie de importanţa lor, actorii se numeau protagonist, deuteragonist, tritagonist.

Nu ne putem îndoi de faptul că actori care făcuseră din jocul lor o adevărată profesie erau plătiţi. într-adevăr, dacă ar fi fost simpli amatori, cum par a fi fost membrii corurilor, ei nu ar fi dobîndit foarte curînd reputaţie, şi Eschil, ca şi cei doi succesori ai lui, nu ar

dramatice), p. 101—125. Remarcăm că Alb. Miiller, *Lehrbuch der griechischen Buhnenalterthumer (Manual despre drama greacă antică),* Freiburg, 1886, p. 336 şi 418, şi mai cu seamă Lipsius, în *Berichte der Sachs. Gesellsch. der Wissensch (Dări de seamă ale societăţii de ştiinţă saxone),* 1885, p. 412, au contestat atribuirea unui trepied ca premiu al horegiei tragice ; aceste trepiede nu ar fi fost acordate decît pentru ditirambi, iar horegul tragic nu ar fi primit decît o cunună de iederă.

fi folosit de preferinţă pe unul dintre ei ; aceşti oameni care trebuiau să deţină roluri, fără îndoială în fiecare din cele patru piese prezentate, consacrau studiului şi pregătirii rolurilor o mare parte a timpului lor şi nu putem crede că aveau vreme pentru altă meserie ca să-şi asigure traiul. Ştim pe de altă parte de la Demostene că pe vremea lui, tritagonistul era plătit şi nu există nici un temei să nu fi fost la fel în ceea ce îi priveşte pe ceilalţi doi, încă din secolul precedent ; ştim pe de altă parte că actorul Aristodem a primit de la Filip al Macedoniei un talant fiindcă jucase într-o singură piesă ; chiar dacă Atena nu plătea cu atîta generozitate, putem crede că Filip nu a inaugurat o manieră nouă de a încuraja arta dramatică.

O însemnare care se găseşte la Hesychius, în Suda şi la Fotius, pare să subînţeleagă că fiecare dintre cei trei poeţi trăgea la sorţi un actor, pe *protagonist;* această mărturie pare să contrazică tradiţia conform căreia fiecare dintre cei trei mari tragici aveau unul sau doi actori preferaţi cărora le încredinţau grija de a le interpreta operele. Dacă cei trei actori erau aleşi de către Stat, aşa cum credem, şi dacă au fost traşi la sorţi între cei trei poeţi selecţionaţi, se pare că e vorba despre o inovaţie tardivă. Premii au fost decernate actorilor tragici, la dionisii, cu siguranţă în 449 î.e.n., şi la leneene, cu zece sau cincisprezece ani mai tîrziu. Actorul încununat nu jucase neapărat în trilogia care cîştigase în concurs. Astfel ştim că în 418 Lisicrat a jucat în tragediile care au obţinut victoria, dar Callipide a primit premiul decernat actorilor. Este posibil ca actorul cîştigător să fi fost din oficiu selecţionat pentru reprezentaţiile din anul următor.

Protagonistul îi numea pe ceilalţi doi actori şi putem crede că în general alegea de preferinţă aceiaşi colaboratori pe care îi încercase în alte ocazii. Această ciudată regulă a celor trei actori a făcut să curgă multă cerneală. S-a încercat să se dea o interpretare ca a lui Dumerii pe care am semnalat-o ; după Rees[2S], poetul dispunea

[26] K. Rees, *The so-called rule of the three actors in the classical greek drama (Aşa-numita regulă a ce'or trei actori în drama clasică greacă),* Diss., Chicago, 1970.

în realitate de cîţi actori dorea şi numai prin convenţie ar fi pus doar trei pe scenă. Această teză e greu de susţinut ; într-adevăr, pe lîngă actori mai erau şi personaje mute *(kâphon prosopon)* care făceau figuraţie ; greu atunci de înţeles că necesităţile dramei nu au avut preponderenţă faţă de convenţii şi că în cele din urmă personajele mute au fost făcute să vorbească. Se pare mai curînd că această regulă avea motive economice. Numărul de horeuţi era fixat la cincisprezece, ceea ce permitea horegului să ştie că bugetul său ar putea fi limitat în anumite norme ; nu ne putem îndoi de faptul că întreţinerea actorilor intra tot în cheltuielile horegului şi dacă numărul lor nu ar fi fost limitat, cheltuielile arte, putut în cele din urmă să devină excesive, cu atît mai mult cu cît actorii trebuiau, fiecare după rangul său, să primească un salariu mai ridicat decît horeuţii. Dimpotrivă, prezenţa personajelor mute nu putea reprezenta un important supliment financiar fiindcă ele nu erau convocate decît la repetiţiile finale. Fără îndoială că mai tîrziu, protagoniştii par a fi cerut să li se plătească foarte scump privilegiul de a fi admiraţi pe scenă şi în aceasta ei nu se deosebesc deloc de actorii noştri de azi ; dar numai principii şi-au permis astfel de extravaganţe şi remuneraţia acordată de horegi trebuie să fi rămas destul de moderată.

Teatrul grec a cunoscut consecinţele obişnuite ale decadenţei artei dramatice sau mai curînd al decadenţei pe scurt : actorii dobîndiră din ce în ce mai multă importanţă, în detrimentul poeţilor ceea ce poate fi înţeles, cînd producţia literară nu mai prezenta interes, aşa cum e cazul în toate epocile decadente. Totuşi, pentru a satisface gustul superficial al publicului şi vanitatea proprie oamenilor de teatru, s-a cutezat să se modifice textele marilor tragici, şi să se interpoleze fragmente fără niciun fel

de legătură cu desfăşurarea acţiunii dramatice, şi care îngăduiau cabotinilor să facă să strălucească talentul lor. Concursurile de actori din secolul III î.e.n., al căror scop nu mai era o selecţie în vederea distribuţiei rolurilor în piesele prezentate la sărbătorile apropiate, ci deveniseră un scop în sine, marchează triumful gustului funest care aşează interpretarea mai presus de

creaţie. Fără îndoială, marii tragici şi mai cu Seamă Euripide, au cunoscut un oarecare succes pînă la sfîrsitul antichităţii, dar pretutindeni triumfa histrionul, şi mca din epoca lui Alexandru cel Mare — astfel în 332 î e n cu ocazia sărbătorilor date de acesta la Tyr — lumea venea să-1 aplaude pe Thettalos concurînd împotriva lui Atenodor, fără să-i pese prea mult în care piesă urmau să-şi pună în lumină valoarea. La aceeaşi vreme declară Aristotel, pe bună dreptate, că situaţia actorilor era mai bună decît a poeţilor, constatare care pentru noi nu are nimic nou.
La mijlocul secolului IV, Demostene ne introduce în mediul lui de actori care nu erau poate prea diferiţi de cei din marea epocă clasică. Făcînd o descriere succintă dar edificatoare a vieţii adversarului său, Eschine, în celebrul său discurs despre coroană, exclamă : „te-ai pus în slujba acelor faimoşi actori numiţi zbierători, Simyios şi Socrates, jucînd roluri de tritagonist, culegînd smochine, struguri, măsline, ca neguţătorul de poame, în grădinile altora, şi acolo primeai mai multe lovituri încă decît la teatru, fiind în primejdie de a vă pierde chiar viaţa ; era, în adevăr, o neîntreruptă bătălie între Voi si spectatori..."
Am putea trage concluzia că Simylos şi Socrate jucau primul şi al doilea rol şi că îl plăteau pe tritagonist ■ dar cîştigurile de pe urma profesiei lor păreau s§ fie cam slabe !
Cazul lui Eschine şi al prietenilor lui se poate să fi fost întîlnit în anumite medii în care profesiunea de actor nu era decît un pretext de pungăşie. Condiţia de actor părea, în general, să fi prezentat numeroase avantaje. Erau scutiţi de serviciul militar la care erau obligaţi ca cetăţeni, fiindcă faptul că numele lor erau înscrise pe listele victoriilor dovedeşte că erau cetăţeni liberi • în vreme de război puteau circula în perfectă linişte prin teritoriile beligeranţilor şi se bucurau de o totală imunitate. De aceea au fost deseori folosiţi ca ambasadori de către suveranii macedonieni, iar Antipater 1-a făcut pe actorul Archias agentul său, ca să-1 urmărească pe Demostene şi pe oratorii atenieni adversari ai macedonienilor.

La începutul secolului următor au apărut primele asociaţii zise ale actorilor dionisiaci [27]. Se găseşte un proiect de organizare în acordul încheiat între cetăţile Eubeei[28] pentru a însărcina agenţi *(ergolaboi)* cu recrutarea instructorilor coriştilor, flautiştilor, actorilor de comedie (şi de tragedie, dar pasajul privindu-i pe aceştia lipseşte) şi de costumieri *(himatiomisthes),* pentru a organiza cu cheltuieli comune ale cetăţilor dionisiile de la Karystos, Eretria, Calcis şi Oreos, demetriile de la Oreos şi Aristonikeia (în cinstea lui Aristonikos, însoţitor al lui Alexandru cel Mare), la Carystos. în două inscripţii de la Delfi apar cu certitudine primele două asociaţii cunoscute, una de artişti din Istm şi din Nemeea, alta de artişti din Atena.îgPjrima inscripţie e datată cu puţin înainte de anul 279 î.e.n.;.cînd a avut loc invazia galilor, cealaltă din anul următor.' Artiştii daţi de una din aceste asociaţii pentru Soterii ne îngăduie să vedem ce fel de artişti reuneau : 2 rapsozi, 2 cîntăreţi la ţiteră, 2 cîntăreţi acompaniaţi la ţiteră *(kitharâidoi),* 5 copii alcătuind un cor, un alt cor de 5 bărbaţi, 2 flautişti *(auletai),* fiecare cu instructorul său *(didaskalos),* 3 grupuri tragice conţinînd fiecare 3 tragedieni, un flautist şi un instructor, 7 cîntăreţi pentru cor comic şi în sfîrşit 3 costumieri. In aceste asociaţii vor intra şi poeţi tragici, comici, satirici, epici, instrumentişti, dar niciodată mimi sau acrobaţi.
în Grecia continentală, cele două asociaţii dominante vor rămîne cele de la Istm şi de la Nemeea, şi cea de la Atena care vor rivaliza şi vor intra în conflict între ele, pînă la a cere, la sfîrşitul secolului II î.e.n., arbitrajul Senatului roman. între timp s-au creat alte asociaţii, dintre care cea mai însemnată e cea a artiştilor dionisiaci din Ionia şi din Helespont al cărei centru a fost la Teos pînă cînd certurile cu cetăţenii oraşului au făcut-o să emigreze la Efes, la Myonnesos şi în cele din urmă la Lebedos, în epoca romană. Alte asociaţii sînt cunoscute în Cipru, la Alexandria şi, în occident, la Regium, Sira-
[27] Aceste asociaţii sînt numite *koina* sau synodoi; artiştii sînt numiţi *Fekhnitai,* termen folosit mai înainte de către Aris-totel şi Demostene.
[28'] *I.G.,* XII, 9207 et p. 176 ; *XII Suppl,* p. 178.

cuza, Napoli şi la Roma. Sub imperiul Roman, începînd de la Claudius, la mijlocul secolului I, organizaţia artiştilor dionisiaci se întinde în tot imperiul şi inscripţiile ne fac cunoscute organizaţii de

concursuri l$_a$ Ancyra în Asia mică, la Gerasa, în decapola palestiniană si lâ Nîmes, în Galia.
Aceste asociaţii constituiau corporaţii cu drepturile şi privilegiile lor, recunoscute de Stat şi de celelalte corporaţii. Şefii asociaţiilor erau aleşi în fiecare an de membri care votau dăruirea cununelor şi ridicarea statuilor pentru binefăcători şi pentru actorii care se distinseseră prin talentele lor. Inscripţiile ne aduc la cunoştinţă cîteva titluri ale acestor „membri ai biroului de conducere" : asociaţia din Istm şi din Nemeea si cea din Ionia erau prezidate de un preot *(hiereus)* al lui Dionisos, ales în fiecare an şi reeligibil. La Atena asociaţia era controlată de doi *hieropoioi* (însărcinaţi cu jertfele). în Cipru se găsesc trei *arhonţi* asistaţi de un econom şi de un secretar *(grammateus).* Nu se ştie exact cum erau concepute organizarea interioară şi recrutarea dar se pare că aceşti artişti trăiau bine din profesia lor şi că erau în general consideraţi de prinţi şi de publicul care deseori avea pentru ei cultul admirativ asemănător celui care există în zilele noastre faţă de vedetele de cinema şi despre al cărui ridicol îşi $_{po}$ate da seama iiecare dintre noi.

TEATRELE

Teatrul grec, aşa cum ne apare în general datorită numeroaselor ruine care au rămas în toată lumea mediteraneană, cu forma sa semicirculară, făcut în întregime din piatră, nu este decît o creaţie relativ recentă din epoca elenistică în ansamblu, pe care nu o cunoşteau contemporanii marilor clasici.
în ciuda cîtorva rezerve privitoare la diverse puncte de amănunt, credem că putem să admitem în ansamblu teoria lui Carlo Anti despre evoluţia teatrelor, sau mai curînd a spaţiilor sacre destinate reprezentaţiilor cu ca-

racter ludic, de la origini şi pînă în epoca clasică[29]. Putem elimina, ca prea ipotetică, sala lungă străjuită (de două trepte de piatră, exumată de italieni la Polio-chini, în insula Lemnos şi datînd de la începutul mileniului III. Cele mai vechi „arii teatrale" din lumea egee rămîn deci cele ale palatelor cretane din Cnossos, Phai-tos, Gurnia ; cele de la Mallia şi Zacros, dacă au existat vreodată, rămîn a fi descoperite. Cea din primul palat de la Phaestos se prezintă ca o simplă succesiune de trepte (datată cu începutul mileniului II) ; cele din palatele de al doilea de la Phaestos şi de la Cnossos şi mica arie de la Gurnia sînt alcătuite din gradene plasate în unghi faţă de arie şi alcătuind un unghi drept cu o aripă mai marţ|,decît cealaltă. După C. Anti, care e de acord cu opinia celor.mai mulţi dintre arheologi, se reprezentau pe aceste arii spectacole cu caracter religios, dansuri ca acelea pe care le descrie Homer cînd vorbeşte despre scutul lui Ahile sau ca geranos-urile, procesiuni ca acelea pe care le cunoaştem de pildă de pe celebrul vas cu secerători, ceremonii de cult, şi în sfîrşit celebrele curse de tauri[30]. De aoest tip de teatru ţin gradenele din agorele cretane din perioada arhaică de la Drenos şi Lato. Se pare chiar că Lato ar fi influenţat construcţiile de teatru din Atica, mai cu seamă cea de la Thori-kos, în vreme ce aria vecină a Plutonion-ului din Eleusis ar fi o sistematizare a celei de la Gurnia.
Străbunii arhitecturali ai teatrelor greceşti trebuie deci căutaţi în Creta, de unde putem urmări şi o evoluţie abia întreruptă la sfîrşitul civilizaţiei miceniene şi reluată în cursul perioadei arhaice.
Cele două teatre ale căror faze de remaniere sînt cele mai bine marcate sînt teatrul lui Dionysos de la Atena şi teatrul din Siracuza. Teatrul lui Dionysos ar fi

[29] C. Anti, *Teatri Graeci* (v. bibliografia) Contra, v. O. A. W. Dilke, *Annual of Brit. Se. in Athens,* XLIII (1948), p. 125 şi *urm.,* V, şi rezervele în ceea ce priveşte Cnossos-ul, de L. Per-nier, *Dionisio,* III, 1933, p. 239 şi urm.
[30] Trebuie să semnalăm ipoteza lui A. Ward *[The Cretan bull sports (Jocurile de tauri în Creta)],* Antiquity, XLII, 1968, *p. 117 ţi urm.,* după care jocurile de tauri ar fi avut loc în curţile palatelor şi nu pe ariile de teatru.

cal mai vechi în care s-au dat reprezentaţii teatrale, ceea ce pare firesc de îndată ce Atena este oraşul unde reprezentaţiile teatrale şi-au primit consacrarea oficială. C. Anti deosebeşte patru faze de construcţie : 1) Teatrul lui Tespis din care au rămas doar cîteva elemente, printre care un fragment de zid în aşezare poligonală. 2) Acestui edificiu din secolul VI îi succede teatrul lui Eschil, fază care durează pînă în preajma anului 430. In timpul acestor două perioade, gradenele pe care se aşează spectatorii sînt făcute din lemn — am văzut că dărîmarea unor astfel de gradene a fost unul din motivele invocate pentru a

explica exilul lui Eschil — la fel ca scena. *Cavea* avea o formă trapezoidală. 3) Se pare că odată cu teatrul lui Euripide (Dionysos, III) s-ar fi construit prima oară o scenă fixă, făcută din piatră (către 425 î.e.n.). *Cavea* ar fi tot trapezoidală. în sfîrşit, teatrul făcut numai din piatră, cu o *cavea* emisferică, cu *orchestra* circulară şi cu scena dreptunghiulară, tangentă orchestrei, ar data din epoca lui Licurg (către 330 î.e.n.). Trebuie să precizăm că Pickard-Cambridge uneşte într-o singură fază teatrul din epoca lui Pericle cu teatrul din epoca lui Licurg, şi că Fiechter, care nu reţine decît două mari faze ale construcţiilor în piatră, nu acceptă decît o *orchestră* circulară cu o *cavea* semi-circulară[31]. La Siracuza, Carlo Anti distinge cinci faze de construcţie. 1) Teatrul din epoca lui Gelon (485/478) în care s-au jucat mai ales comediile lui Epiharmes, cu o *cavea* trapezoidală, de lemn, cu *orchestra* primitivă, cu scenă din piei de animale şi din pînză întinse pe o uşoară armătură de lemn. 2. în epoca lui Hieron I (478/467), arhitectul Damocopos a săpat în stîncă un teatru trape-zoidal cu scenă dreptunghiulară, derivaţie perfecţionată a teatrului lui Dionysos II. 3) Construire a primului tea-

[31] Pickard-Cambridge, *Theatre of Dionysos (Teatrul lui Dionysos) ;* E. Fiechter, *Dionysos Theater (Teatrul lui Dionysos)* şi *Einige Beobachtungen iiber die Chronologie der Rand-Formen der griechischen orchestra (Cîteva remarci despre cronologia formelor orchestrei greceşti),* Melanges Navarre, 1935, p. 187 şi urm. După Puchstein [Die griechische Buehne (Scena greacă)], 1901, cea mai veche scenă construită ar fi cea de la Segeste, în Sicilia.

tru circular, fără îndoială sub domnia lui Denis cel Tînăr (367/357). 4) In a doua jumătate a secolului III î.e.n. *cavea* e mărită şi se construieşte o scenă monumentală, cu *proscenion* elenistic. 5) Faza epocii romane.

Anti crede că găseşte exemple de teatre pătrate arhaice în concepţiile primitive ale teatrelor de la Hefestia (Lemnos), Thera (Ciclade), Oropos (Atica), Munychia (Pireu), Thasos, Elis (Peloponez), Eretria (Eubeea), Delfi, Mantineea (Arcadia), Filip (Macedonia) Eniada (Acarna-nia), Cirene (Libia), Catane (Sicilia).

Teatrele de piatră aşa cum se văd în ruinele din Italia pînă în Turcia şi Siria datează toate din epoca elenistifăi care începe la sfîrşitul secolului IV î.e.n. şi au fost deseori remarcate în epoca romană, aşa ca teatrele de la Siracuza, Taormina, Corint, Atena. Acestea sînt teatrele care i-au oferit lui Vitruvius tipul ideal de teatru grec, aşa cum 1-a descris pe scurt în cartea V din tratatul lui de arhitectură şi a căror deosebire faţă de teatrele romane ® pune în evidenţă.

Aşa cum ne apare nouă, teatrul grec se împarte în trei părţi fundamentale : scena, *orchestra* şi *cavea.*

Orchestra era spaţiul circular central în care stătea corul. Aşa cum arată numele său *(orkheomai* = a dansa), era un spaţiu pentru dans. Forma ei circulară a fost explicată prin faptul că la origine spectatorii se înşirau în cerc în jurul dansatorilor care se învîrteau tot în cerc (Navarre). Totuşi, spaţiile pentru dans prehelenice erau dreptunghiulare, aşa cum se vede în ariile de teatru şi aveau încă o formă asemănătoare cu teatrele arhaice trapezoidale, în măsura în care acceptăm ipotezele lui C. Anti. Influenţa corului ciclic ditirambic poate fi in-vocată, dar ea se poticneşte de existenţa teatrelor arhaice ortogonale. Motivul formei pe care o aveau orchestra şi cavea ar putea fi pur şi simplu de ordin practic : este forma care permite să fie grupat în cele mai bune condiţii cel mai mare număr posibil de spectatori în jurul unui cerc de interes de forme reduse ; dar se pot invoca şi motive mistice, la care vom reveni cînd vom vorbi despre organizarea spaţiului. în mijlocul orchestrei era amenajat altarul lui Dionysos, *thymele.*

Cavea (în greacă *theatron* care a dat numele ansamblului edificiului) era „locul de unde se priveşte" (theao-mai = a privi), semicercul de gradeni unde şedeau spectatorii. Era despărţit prin scări (klimax, plur. klimakes) aşezate în raze începînd de la centru, în sectoare verticale *(Kerkis, kerkides,* în latină : *cuneus).* Era împărţită orizontal în etaje prin paliere strimte, concentrice gra-denelor *(diazoma, diazomata);* latinii au dat acestor etaje numele de *inia, media* şi *summa cavea.* Gradenele se numeau *anabasmos* şi întreaga *cavea* era formată

din ziduri de susţinere *(analemma, analemmata).* Locurile din rîndul inferior erau rezervate personalităţilor şi se numeau *proedria.* In teatrul lui Dionysos, primele trei rîn-duri erau destinate unor personaje anume ale căror titluri erau înscrise pe locuri : mai mulţi erau preoţi, ai lui Zeus Olimpianul, ai lui Dionysos Eleuterul, Apolo Pitianul; sau personaje cu caracter religios relativ la cultele cu mistere, aşa cum era *kheryx-ul*; sau cu caracter politic : strateg, rege, polemarh, arhonte, tesmo-tet... Aceste locuri erau despărţite de *orchestra* printr-un canal îngust pe unde se putea scurge apa de ploaie şi care se numea *eurip,* şi prin *parodoi* amenajaţi între *cavea* şi ansamblul monumental al scenei ; ele puteau fi împodobite cu porţi monumentale numite *piloni,* aşa cum se văd la Epidaur.

Ansamblul scenei era construit paralel cu extremităţile care mărgineau *cavea.* Era compus din *proskenion,* care domina cu trei sau patru metri orchestra cu care era tangent ; se pare, după inscripţiile de la Delos [32], că ar fi acelaşi lucru cu *logeion.* Este totuşi posibil să fim nevoiţi a rezerva numele de *logeion* locului pe care îl foloseau actorii cînd jucau şi care corespunde cu *pulpi-tum* al latinilor, aşa cum declară Vitruvius, *proskenion* fiind partea care susţinea acest *logeion* şi care era decorat cu coloane în epoca elenistică. *Logeion* este îngust, de doi pînă la trei metri, şi se termină într-o parte şi în alta cu două *paraskenia.* In spate se înalţă *skene,* dreptunghi foarte alungit, lat de patru la şase metri, cu mai

[32] Homolle, în *Bull. de corresp. Hellen. (Buletinul de corespondenţă elenistică),* 1894, pp. 161—168.

multe etaje, unde se retrăgeau actorii cînd ieşeau din *logeion* şi unde se puteau schimba. Ea putea folosi şi ca *skenotheke,* rezervă pentru decoruri şi costume de teatru, dar aceasta putea fi amenajată şi într-un edificiu vecin.

Logeion-vl nu pare a fi altceva decît o dezvoltare a eZeos-ului, un fel de masă pe care s-a suit actorul în teatrul lui Tespis, cînd acesta 1-a opus pe actor corului, detaşîndu-1 de cor, aşa cum declară Pollux. Pînă la o epocă recentă, se admitea descrierea lui Vitruvius care îi plasează pe actori pe *logeion,* coroborată cu declaraţia lui Pollux că *„skene* (adică *proscaenium)* este propriu actorii^, iar orchestra e proprie corului". Separarea părea astfel, bine marcată cînd, în 1884, Hopken, pornind de la analiza. internă a tragediilor, a pus la îndoială această afirmaţie. Curînd după aceea Dorpfeld ^ ba-zîndu-se pe descoperiri arheologice, desfăşura o argumentaţie în care încerca să demonstreze că în epoca clasică actorii nu jucau pe o scenă care le era destinată, ci într-o parte din *orchestra,* la acelaşi nivel cu corul, actorul urcînd pe platforma *proskenion-ului* numai cînd avea o tiradă lungă de recitat; eZeos-ul primitiv ar fi fost folosit pentru ca actorul să se detaşeze mai bine de cor cînd publicul era aşezat pe un teren uniform, dar de îndată ce au fost înălţate gradenele care au îngăduit spectatorilor să domine corul şi actorii, această platformă a devenit inutilă. *Proskenion-ul,* în faţa căruia stăteau actorii — şi nu pe el — n-ar fi fost decît un zid subţire despărţitor, spre cor.

Cele trei mari argumente arheologice împotriva existenţei Zogeion-ului sînt : înălţimea prea mare a *proske*-nion-ului, îngustimea platformei, absenţa unei scări între această platformă şi *orchestra.* S-a răspuns în mod judicios la aceste argumente şi noi vom rezuma aici în cîteva rînduri acest răspuns[34], fiindcă, chiar dacă dis-

[33] Hopken, *De theatro attico saeculi a. C. quinti (Despre teatrul atic în* sec. V. *Z.e.n.),* 1884. Dorpfeld şi Reisch, *Zjas Diony-sostheater (Teatrul lui Dyonysos)* (v. bibliografia).

[34] Această chestiune e foarte bine condensată de O. Navarra, *Dionysos,* p. 87 şi urm., din care rezumăm şi reţinem aici critica argumentelor lui Dorpfeld. Pentru discuţia asupra datelor mai

puta Zogeion-ului durează încă şi chiar dacă numeroşi autori moderni nu acceptă existenţa lui la o epocă clasică, unii văd în *logeion-ul* de la Delos un *theologeion* în care se arătau zeii, noi înclinăm să ne alăturăm tezei clasice a unei separări între actori şi cor.

Proskenia care au rămas măsoară într-adevăr de la 10 la 12 picioare, adică aproape 4 metri înălţime ; o astfel de înălţime face să nu fi putut exista numeroasele scene de teatru pe care actorii şi horeuţii apar atît de strîns legaţi de acţiune, suirea şi coborîrea unei scări de o asemenea înălţime de către un membru al unuia sau al celuilalt grup părînd de

neînchipuit ca realizare practică. Dar toate Zogieîcm-urile care s-au păstrat sînt evident din piatră şi nu datează mai demult de secolul III î.e.n., adică dintr-o epocă în care corul dispăruse şi în care orice acţiune se petrecea pe scenă. Dar lucrul acesta nu dovedeşte deloc că *proskenion-ul* vechii scene de lemn ar fi fost tot atît de înalt. Platforma din epoca lui Tespis era probabil înaltă de maximum 1 metru, şi tot atît de înalt era probabil şi *proskenion-ul* clasic : reprezentările de pe vasele din Grecia-Mare din sec. III î.e.n. ne arată numeroase scene de teatru care nu depăşesc nivelul pieptului unui om şi una dintre ele arată clar existenţa unei scări, desigur făcută din lemn, scări menţionate de Athe-naios şi de Pollux. îngustimea Zogreion-uiui elenistic, între 2,50 m. şi 3,50 m., nu e un argument convingător prin faptul că lungimea lui permitea o desfăşurare de personaje cum pare a o fi folosit perfect plastica greacă. De altfel, nimic nu ne împiedică să presupunem că Zo-geion-urile de lemn nu erau mai largi pentru a îngădui accesul carelor care apăreau pe scenă ; acest argument al lui Dorpfeld este cu atît mai" puţin valabil cu cît este dimpotrivă sigur faptul că pe aceste scene strimte se dădeau reprezentaţii în epoca elenistică. Pe de altă parte, Octave Navarre se sprijină pe texte, de la Pollux, Plu-

t'ecente, v. Arnold, *Greek scenic convention (Principiile regiei teatrului grec),* care admite şi existenţa unei scene de lemn de înălţime medie în sec. V î.e.n. Hourmuziades susţine deasemeni existenţa unui *logeion* puţin înalt, dar admite că Euripide a folosit probabil orchestra pentru marile puneri în scenă care cer numeroşi figuranţi *(Alcesta, Rugătoarele, Troienele).*

tarh şi Hesychius în epoca romană, prnă la Aristotel, pentru a aduce mărturii şi dovezi filologice despre existenţa logeion-ului în epoca clasică, *logeion* jos şi înzestrat cu o scăriţă care îngăduia o deplasare foarte rapidă a actorilor şi a horeuţilor de la una la alta din cele două arii pe care se desfăşura drama.

ARSENALUL TEATRAL

Ceea ce se numeşte arsenal teatral constă în costume, măşti şf-xliverse maşinării folosite pe scenă. Cele două surse esenţiale de cunoaştere pe care le avem sînt ono-*masticon-ul* luî Iulius Pollux care a scris în sec. II, după autori mai vechi, sigur după Juba din Mauritania şi poate după *skenographikos* de Eratostene din Alexandria — şi mai ales reprezentaţiile figurate pe vase.

I se atribuia lui Eschil invenţia costumului tragic, şi Athenaios pretinde că acesta a servit ca model pentru îmbrăcămintea sacerdotală a preoţilor de la Eleusis, hie-rofantul şi daducul ; s-ar părea mai curînd că Eschil s-a inspirat de la costumele sacerdotale. Dar pare mai ales că acest costum tragic se inspiră din îmbrăcămintea arhaică a Grecilor ale cărei trăsături exotice au fost puse în valoare în parte, şi a cărui strălucire a fost sporită prin culori. Cele două costume de bază sînt veşmîntul şi mantia. Veşmîntul, numit *poikilon,* nu e altceva decît *hiton-vl* lung ionian, care cădea în falduri largi pînă la picioare şi pe care atenienii de ambele sexe l-au purtat pînă în vremea războaielor medice, înanite ca bărbaţii să fi adoptat mai tîrziu tunica doriana, care nu ajungea decît pînă la genunchi. Dar spre deosebire de *hiton, poikilon-ul* avea mîneci lungi şi era făcut din stofe pestriţe, brodate cu desene mari : siluete de oameni şi animale, palmete, flori, stele... Un brîu *(maskhalister)* strîn-gea veşmîntul, nu la mijloc ci sub piept.

Pe deasupra, actorul purta o mantie *(epiblema),* fie un *himation* drapat, fie o *hlamidă* prinsă într-o copcă pe umăr. Aveau culori vii, verde, purpuriu şi puteau fi împodobite cu broderii de aur. Mantia purpurie *(xystis)* era proprie regilor, în vreme ce reginele purtau hiton-ul

lung purpuriu *(syrtosj* şi mantia albă tivită cu purpură *(parapekhu). Hlamida* purpurie îi distingea pe războinici şi pe vînători care îşi înfăşurau în ea braţul stîng *(ephap-iis),* în vreme ce prezicătorul Tiresias era îmbrăcat cu o tunică de lînă cu ochiuri mari *(agrenon).* Dionysos purta *hiton* lung, galben de sofran, propriu femeilor *(krokotos).* Culorile aveau fiecare un sens simbolic. Roşul era culoarea regală, negrul era culoarea de doliu. La nenorocire se purtau culorile cenuşiu, verde, albastru. Un mazilit apărea pe scenă într-un veşmînt alb murdar, iar

lui Euripide în special, care nu dispreţuia uneori efectele ieftine, îi plăcea să-şi îmbrace în zdrenţe eroii nefericiţi.
Pe sub veşminte, dar numai într-o epocă mai tîrzie, corpul era umflat cu piept *(prosteridion)* şi cu pîntece *(progastridion)* false.
Fără îndoială foarte de timpuriu încălţările actorilor au fost înălţate încetul cu încetul[35]. Această încălţare se numea *embates ;* numele de coturn *(cothornos)* care apare prima dată la Herodot pentru a desemna încălţămintea feminină şi care pare a fi proprie lui Dionysos, au a primit sensul pe care i-1 cunoaştem, şi pe care l-au adoptat latinii, decît într-o epocă mai tîrzie. *Embates-ul,* care evoluează pînă a părea un pantof cu talpă lată, nu este la început decît o simplă ciubotă. Talpa lată putea fi vopsită în culori diverse şi a fost înălţată pînă a ajuns la vreo douăzeci de centimetri.
Actorul era înălţat în felul acesta, dar era şi lungit printr-un apendice care îi pornea de pe frunte, onfcos-ul. Părul era uneori acoperit cu o pălărie, cînd era vorba despre un călător, sau o parte a *himation-ului,* la femei cînd se aflau afară din casă. Sau se strîngea părul într-o plasă *(kekryphalos)* sau într-o bandă lată trecută pe frunte
(mitra).
Am văzut care erau originea şi rostul măştii tragice. Un alt motiv al ei se găseşte în faptul că piesele, nefiind jucate decît de trei bărbaţi, schimbările de mască le în-

[35] Vom vedea în Pickard-Cambridge, *Dramatic festivals,* discuţiile asupra originii, dezvoltării şi constituţiei embates-ului si coturnului.

găduiau să deţină fără neverosimilitate mai multe roluri şi să apară şi în roluri feminine.
Masca era alcătuită dintr-o carcasă de pînză sau de lemn pe care se întindea ghips care era modelat şi pictat. Masca acoperea chipul şi o parte din cap şi avea şi păr lung sau scurt, sau barbă. OnJcos-ul era fără îndoială prins de mască[36]. Gura era o enormă deschizătură care ar fi servit ca porta-voce[37]. O deschizătură îngustă era făcută pentru vedere, fiindcă ochiul era pictat, ca şi irisul, ceea ce îngăduia, după cum spune Pollux, să se marcheze strălucirea, moliciunea, tristeţea privirii sau chiar strabismul. După Pollux, ar fi existat 28 măşti tragice : 6 bătrîni, 8 tineri, 3 slujitori, 11 femei. Fiecare dintre aceste măşti era caracterizată şi avea un nume care o distingea. Astfel : „cel ras" *(xyrias),* bărbat bătrîn cu păr alb, lins, cu barba rasă, cu obrajii scofîlciţi ; sau femeia „palidă, cu părul lins" *(katacosmos okhra),* cu pletele în vînt, cu faţa palidă şi cu ochi trişti. Culoarea părului era în legătură cu felul personajului ; omul întunecat *(melas aner)* avea părul negru, o barbă deasă, o înfăţişare crudă, în vreme ce omul blond *(yanthos aner},* cu părul bălai şi buclat, avea faţa albă şi sănătoasă. Unii eroi sau unele eroine fuseseră întotdeauna reprezentaţi cu păr blond şi chip frumos : Oreste, Hipolit, Fedra, Ifigenia sau Elena.
Astfel o sumedenie de veşminte convenţionale îngăduiau să fie deosebite dinainte personajele cu caracterul şi cu funcţia lor fiecare. Aceste măşti şi costume erau completate cu atributele clasice ale condiţiei personajului ; tirsul pentru Dionysos, petazul şi caduceul pentru Hermes, egida pentru Atena ; războinicul avea o armură, eroul o spadă, regele şi prezicătorul un sceptru,

[36] *Onkos-ul* nu se vede pe reprezentările de măşti din epoca clasică. După Webster, *Greek Theatre Production (Producţia dramatică grecească)* p. 43, *onkos-ul* nu apare decît în a doua jumătate a secolului IV, cînd Licurg a pus să fie reconstituit din piatră teatrul lui Dionisos şi 1-a împodobit cu statuile celor trei tragici.

[37] De fapt după unii autori aceasta ar fi o interpretare bazată pe o falsă etimologie a cuvîntului latin care o desemna. Acustica teatrelor grece se pare că făcea inutil acest artificiu.

bătrînul un toiag. Horeuţii purtau şi ei măşti şi veşminte după sex şi vîrstă ; numai *aulet-ul* care preceda corul, în parados, nu purta mască.
Pe de altă parte, scena greacă utiliza o întreagă maşinărie. Cea mai cunoscută e *ekkyklema,* a cărei funcţie era să facă vizibilă o scenă care se petrecea în altă parte. Se crede că era o platformă dreptunghiulară care se în-vîrtea. După Pollux, ar fi existat una îndărătul fiecărei uşi din fundul scenei. Pe această maşină ar fi fost arătată, în *Antigona,* Euridice moartă, în *Hoeforele* Oreste lîngă Clitemnestra şi Egist pe care abia îl ucisese, în Heracles mînios eroul în mijlocul cadavrelor copiilor lui şi a nevestei lui Megara. Problemele puse de existenţa unei astfel de maşinării au stînjenit pe mulţi autori. Astfel, după părerea lui Neckel, ar fi fost o invenţie din epoca lui Euripide ; după Dorpfeld, se deschideau doar uşile din fund şi actorii descriau ceea ce vedeau ; după o ipoteză a lui Bethe, în parte

acceptată de Bulle, aceste scene ar fi apărut pe o parte anume a scenei care era arătată trăgîndu-se o cortină[38]. Ceea ce e sigur, e că acest termen nu apare decît la Pollux, cu toate că trebuie să corespundă cuvîntului *exostra* care se găseşte într-o inscripţie din secolul II î.e.n.

Mechane era un fel de nacelă atîrnată de frînghii, cu care erau înălţate personajele, ca în *Medeea,* aceasta cu cadavrele copiilor ei, sau cu care se coborau zeii care interveneau pentru a descurca situaţii inextricabile *(theon apo mechanes).* Ea e altceva decît *theologeion-ul,* balcon sau platformă rulantă pe care se vedea ceea ce se pe-

[38] Neckel, *Das Ekkyklema (Echiclema),* 1890 ; Dorpfeld, *Berlin philat. Wochensch.,* 1890, p. 1434, 1537 ; Bethe, *Reinisches Museum (Muzeul Renan),* 83, 1934, p. 21 şi urm. ; Bulle, *Das Theater zu Sparta (Teatrul în Sparta),* Anh., III, p. 86 ; termenul apare în Pollux, IV, 128. După Webster, *Griechische Biihnenal-tertumer (Antichităţi dramatice greceşti),* el apare între 470— 430 ; s-ar fi conceput unul pentru Perşii şi pentru Eumenide *(Monuments illustrating tragedy) (Monumente ilustrînd tragedia),* P. 39 şi urm. ; Contra : Dale, *Wiener Studien (Studii vieneze),* LXIX, 1956, p. 81. Pentru C. Exon, *(A new theory of the ekkyklema (O nouă teorie despre echiclema),* Hermathena XI, 1900, p. 132—143), ar fi o platformă semi-circulară pivotînd pe un ax central.

trecea în lumea zeilor; în *Cîntărirea sufletelor,* Eschil a făcut să apară Zeus cu balanţa în care cîntărea soarta lui Achile şi a lui Memmon. *Distegia* era un balcon care reprezenta etajul superior al unei locuinţe regale, aşa cum explică Pollux, care dă exemplul Antigonei suind acolo pentru a privi armata, în Fenicienele, sau „un acoperiş de ţigle de unde se aruncă ţigle" ceea ce e poate o aluzie la ultima scenă din *Oreste* de Euripide.

Printre maşinăriile secundare, mai erau *geranos-vl,* un fel de macara cu care erau înălţate către cer cadavrele, ca al lui Memmon în *Cîntărirea sufletelor. Bron-teion-ul* era un vas de bronz în care era vărsată o amforă plină cu bucăţi de fier pentru a imita zgomotul tunetului.i^reapiesmata erau deschizături practicate în podeaua *logeion-mui* pentru a îngădui morţilor sau divinităţilor subterane să îşi facă apariţia. După Margarete Bieber, o galerie subterană oblică descoperită la teatrul din Eretria, ar fi avut această destinaţie. O dispoziţie similară se află la teatrul din Siciona, dar galeria ar avea o explicaţie hidraulică, afirmă Fiechter, care crede că subteranul de la Eretria le permitea actorilor să părăsească *logeion-nl* pentru a apărea în mijlocul orchestrei [39].

SCENOGRAFIA

în afară de cîteva indicaţii date de autorii vechi, şi mai cu seamă Vitruvius şi Pollux, toate elementele de care dispunem pentru a cunoaşte decorurile pieselor şi punerea în scenă se găsesc chiar în piese ; dar interpretarea lor dă naştere multor controverse în care nu e cazul să ne angajăm, într-o lucrare cu caracter general cum e aceasta.

Aristotel îi atribuie lui Sofocle invenţia decorurilor pictate *(skenografia),* în vreme ce Vitruvius susţine că Eschil 1-a pus pe pictorul Agatarh din Samos să picteze

[39] Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen in Altertum (Monumente ilustrînd teatrul antic},* 1920, p. 20 şi urm. ; Fiechter, *Das Theater in Sikyon (Teatrul din Sicione),* 1931, p. 32.

o scenă. Pare astfel că Sofocle a avut ideea să picteze un decor şi că Eschil a reluat această idee încredinţînd executarea ei unui pictor celebru care a scris un comentariu asupra operei lui. Anaxagora şi Democrit, filozofi şi fizicieni, au studiat după aceea legile perspectivei pentru a putea picta, pe decoruri, edificii care dădeau impresia de adîncime. La sfîrşitul secolului V şi la începutul secolului următor, Apolodor din Atena şi Clistene din Eretria au pictat mai ales decoruri în care foloseau toate noile posibilităţi ale artei lor.

După Vitruvius, ar fi existat trei feluri de scene, tragică, comică şi satirică ; scena tragică, împodobită cu coloane, cu statui, cu frontoane ; scena comică ar reprezenta case particulare, cu balcoane şi ferestre ; scena satirică ar reproduce peisaje agreste, de munte, copaci şî grote.

în ceea ce priveşte decorul tragic, fundalul scenei ar reprezenta un palat cu trei porţi, cea a regelui în centru, încadrată de a oaspeţilor, în vreme ce Pollux aşează în dreapta poarta oaspeţilor şi în stînga poarta sclavilor. Pe fiecare latură erau dispuse *periactoi,* decoruri laterale alcătuite din două enorme prisme triunghiulare, pivo-tînd pe axul lor, dispune de o parte şi de alta a *logeion*-ului ; după Pollux, pe ele erau pictate marea, fluviile, munţii ; erau rotite aceste prisme care permiteau schimbarea decorului sub ochii spectatorilor, iar marginile prismelor coincideau perfect cu decorul central. Se admite în genere că aceste periacte nu erau cunoscute în epoca clasică, cu toate că specialiştii eminenţi ca Octave Na-varre susţin că unele schimbări de scenă, ca acelea de la începutul *Eumenidelor* sau din *Aiax,* atunci cînd eroul se retrage într-o pădure îndepărtată pentru a se sinucide, pot cu greu să fie explicate fără aceste decoruri laterale.

Actorii care erau presupuşi a locui în casa alcătuind decorul, intrau şi ieşeau pe uşile acestea, dar

celelalte personaje pătrundeau în scenă prin intrări laterale numite galerii superioare *(ano parodoi),* prin opoziţie cu *parodoi* care deschideau drum spre *orchestra.* Printr-o convenţie care îşi are originea în orientarea teatrului lui Dionysos de la Atena, se admite în general că personajele care intrau prin *parodos-ul* din dreapta specta-

torilor veneau din agora (sau din oraş *ek poleos,* sau din port) iar cei care veneau prin *parodos-u* din stînga soseau de la ţară sau din străinătate *(exo poleos),* ceea ce e explicabil dacă ne gîndim că în teatrul lui Dionysos actorul care privea *cavea* şi deci Acropole, avea la stînga marea şi Pireul şi la dreapta marginea oraşului şi cîm-pia. Totuşi, această convenţie raportată de Pollux şi confirmată de autorul Prolegomenelor la comedie şi de Tzet-zes, nu era generalizată şi la Delos ştim, din două inscripţii gravate pe epistilul *paraskenion-ului,* că această convenţie era inversată [40].

Trebuie să adăugăm că *proskenion-ul* unor teatre elenistice, ca acelea din Epidaur, Oropos, Delos, Priena, Efes, alcătuiaiF'tin portic cu coloane, în general dorice, for-mînd un decor fix.

Se instalau pe scenă şi praeticabile : altare, piatra aspră pe care se aşază Edip din *Edip la Colonos,* mormîn-tul lui Agamemnon deasupra căruia Electra face libaţii şi zăreşte şuviţe din părul lui Oreste ; în *Caneforele,* stînca de care e înlănţuit Prometeu. In Electra lui Eu-ripide, Clitemnestra sosea pe scenă, sau poate în *orchestra,* într-un car.

Tragediile rămase ne permit să constatăm în ce măsură teoriile scriitorilor din epoca tîrzie sînt justificate şi în ce măsură au fost respectate de marii tragici convenţiile stabilite.

Sofocle ne-a dat, în două dintre tragediile sale, o descriere amănunţită a decorului. în *Electra,* preceptorul declară : *Priveşte Argosul / Străvechi, că mult tînjit-ai după acest pămlnt / Ce-a fost fecioarei lui Inachos închinat, I Fecioara urmărită de tăun... Orest, / Aici e piaţa lui Apolo, zeul cel / Ucigător de lupi. La stînga noastră vezi I Al Herei templu prea vestit. Şi iată-ne / In ţara-n care-i aur din belşug ! Aici / Micene e ! Şi vezi palatu-n-sîngerat / Al Pelopizilor...* (v. 3 şi urm., trad. George Fotino, Sofocle, *Tragedii,* Bucureşti, 1969). In *Edip la Colonos,* Antigona îi spune tatălui ei orb : Văd *departe-n zări I ...nişte turnuri..., un oraş. / Sîntera aici pe un pă-*

[40] R. Vallois, *L'Architecture hellenique et hellenistique ă Dâlos (Arhitectura elenică şi elenistică la Delos),* p. 228—230.

mint sfinţit, că-i plin / De lauri, de măslini şi vii, iar prin frunziş J Se-aud mereu privighetori... Stai jos pe-a-cest I Pietroi — e zgrunţuros — şi *odihneşte-te* (vers *14 şi urm.,* trad. G. Fotino, ibidem). Dintre piesele păstrate, şaisprezece se petrec dinaintea unui palat sau dinaintea unui palat şi a unui templu : *Perşii, Agamemnon, Hoeforele* lui Eschil ; *Edip-Rege, Antigona, Electra, Trahinienele* lui Sofocle ; *Fenicienele, Bacantele, Oreste, Heracles mînios, Hipolit, Medeea, Andromaca, Alcesta, Elena* de Euripide. Cinci piese se desfăşoară în faţa unui templu : o parte a *Eumenidelor* de Eschil, *Heracli-dele, Rugătoarele* (cu toate că decorul esenţial e altarul zeiţei Demeter, la Eleusis), *Ifigenia în Taurida, Ion* de Euripide.

•

Rămîn mai multe tragedii care reclamau deci un decor special, care nu se încadra în reguli. în *Rugătoarele* lui Eschil, e o movilă pe care se află statui de divinităţi, la marginea mării ; în *Prometeu,* un loc pustiu la picioarele unui munte, aproape însă şi de mare ; în *Aiax, Ifigenia în Aulida, Hecuba, Troienele, Rhesos,* o tabără în apropierea mării ; în *Filoctet,* un peisaj agrest şi o grotă care ar putea conveni unei drame satirice ; aceeaşi observaţie poate fi făcută în legătură cu *Edip la Colonos,* în aşezarea lui campestră cu pădurea sacră a Eumenidelor, şi în legătură cu cocioaba în care e văzută Electra lui Euripide.

Acestea sînt decorurile care, la o examinare superficială, par a fi fost folosite pentru aceste tragedii ; şi aşa cum sînt admise în general. Totuşi, diverşi autori au susţinut că decorul putea fi şi mai simplu. După părerea lui N. C. Hourmouziades, faţada decorului reprezenta, în epoca lui Euripide, un zid cu o deschizătură centrală închisă cu o poartă şi putînd eventual să îngăduie deschizături laterale. T. B. L. Webster susţine că scena nu a avut decît o uşă pînă în al doilea sfert al secolului IV î.e.n. [41]. Dar mai ales doamna J. Roux, ca urmare a unei analize a dificultăţilor ridicate de anumite

[41] Hourmouziades, *Production and imagination... (Creaţie şi imaginaţie* (v. bibliografia) ; Webster, *Griechische Buhnenalter-tiimer* v. bibliografia.

necesităţi ale punerii în scenă, aşa ca prăbuşirea palatului lui Cadmos în *Bacantele,* care era greu de simulat prin prăbuşirea decorului, aşa cum a presupus domnul Dodds, a căutat să demonstreze că „în teatrul grec decorul nu reprezintă niciodată faţada locuinţei propriu zise, ci întotdeauna uşa de intrare

din curtea care o precede. In virtutea acestei convenţii, publicul ştie că îndărătul acestei uşi pe care o vede se întinde o curte, o *aule* străjuită de porticuri, de *pastades,* şi în care se află acareturile, grajdurile *(Bac,* 510, 618 ; *Oreste* 1448), sălile de oaspeţi *(xemones, Alcest* 543, 547/550), gineceul *(Hoe-forele,* 877) şi sala fecioarelor *(Fenicienele,* 89, *Ifigenîa în Taurida,* 826). In fund de tot se situează sala cea mare, palatul ShK>priu-zis, unde arde *hestia mesomphalos (Aga-memnon* 1*056, .*Oreste* 1441), focul din vatră, unde se înalţă tronul regal"[42]. Acest decor foarte simplu, alcătuit dintr-un zid cu o uşă, este uneori completat cu unul sau doi „hermes", unul fiind Hermes, iar celălalt *Agyieus,* Apolo protector al drumurilor. Inconvenientul acestei ipoteze e că personajele vin deci pe drumul public sau în agora să-şi plîngă soarta, să-şi desfăşoare certurile, să se facă auziţi. In ciuda unor dificultăţi, această ipoteză merită să fie reţinută dacă vrem să încercăm să ne imaginăm iconografia teatrului în epoca celor trei mari tragici.

REPREZENTAŢIILE DRAMATICE

Cu ocazia proagon-ului, prima zi a dionisiilor, se pare că fiecare poet se urca pe o scenă temporară şi anunţa titlurile şi subiectele pieselor lui ; era însoţit de horeuţi şi de actori care nu purtau atunci nici mască, nici costume de teatru, dar capetele tuturor erau învăluite în ghirlande. Astfel autorul vieţii lui Euripide poate să scrie că atunci cînd a aflat de moartea lui Euripide, Sofocle s-a arătat în ţinută de doliu, împreună cu corul şi cu

[42] In legătură cu decorul în tragediile lui Euripide, *Rev. des Etudes grecques (Revista de studii greceşti),* LXXIV (1961) p. 25—60.

actorii, dar fără ghirlande, şi publicul izbucni în plîns. Un astfel de *proagon* avea loc înainte de leneene. Se pare, după o scolie la *Viespile* lui Aristofan, că la acea epocă introducerea aceasta a pieselor avea loc în incinta Odeonului lui Pericle, mai curînd decît în Odeonul din Agora, aşa cum a susţinut domnul A. Miller[43].

în timpul războaielor Peloponezului şi cu mai mulţi ani înainte, reprezentaţiile tragice aveau loc, pentru Dio-nisii, în zilele de 11, 12 şi 13 din Elaphebolion ; se jucau trei tragedii, drama satirică şi o comedie, în fiecare zi.

Spectatorii se adunau în teatru încă din zori, spectacolul ocupînd aproape toată ziua. Conform unui pasaj din *Aharnienii* lui Aristofan, se pare că la leneene nu erau admişi decît cetăţenii şi străinii domiciliaţi în Atena ; însă, la Marile Dionisii, era o afluenţă de străini care veneau să asiste la reprezentaţii ; este posibil să fi fost admişi chiar şi sclavii, aşa cum aveau dreptul să participe la cultul domestic şi civil ; este în orice caz sigur că pedagogii de condiţie servilă îi însoţeau pe copii. în urma lui Bottiger[44], au fost multe dispute pentru a şti dacă femeile şi copiii erau admişi la spectacolele de tragedie şi de comedie. în ceea ce priveşte copiii, mărturiile iui Lucian, şi mai cu seamă ale lui Aristofan şi Eupolis atestă în mod formal prezenţa lor atît la tragedii cît şi la comedii[45]. Discuţia a fost mai pasionată în ceea ce priveşte pe femei. S-a admis că era posibil să fi asistat curtizanele la comediile care, aşa cum erau reprezentate ar fi cunoscut, fără îndoială în ziua de azi, rigorile cenzurii, dar se admitea greu ca femeile de moravuri curate să vină să asculte obscenităţile lui Aristofan, cu toate că copiii de toate vîrstele le auzeau fără să se întîmple nimic. De fapt, normele noastre morale, diferite de ale Grecilor, i-au făcut pe criticii noştri cei ruşinoşi să se

[43] *Lehrbuch d. Griech. Buhn. (Manual despre scena greacă),* p. 365.

[44] *Waren die Frauen in Athen Zuschauerinnen bei den dramat. Vorstellung? (Asistau femeile la reprezentaţiile dramatice la Atena ?)* în *Wieland's deutsch. Merkur,* 1796.

[45] Lucian, *Anacharsis,* 22 ; *Aristofan, Norii* 537 ; *Pacea* 50, 766 ; Eupolis in Aristote. *Ethique ă Nicomaque (Etica nicoma-chică),* Iv, 2. Teofrast, *Caractere* IX, 5.

îndoiască de prezenţa femeilor în teatru, atestată de inscripţii proedrice care ne dau nume de preotese ; altminteri, nici un text vechi nu poate fi invocat cu seriozitate pentru a susţine excluderea lor care ar constitui o adevărată anomalie, în opoziţie cu ceea ce ştim despre mentalitatea Grecilor şi cu caracterul religios al acestor manifestări : fetele tinere nu asistau oare la phallophorii, unde libertatea era mai mare decît în comedie ? Faptul că e posibil ca unele femei să nu fi asistat la spectacole, aşa cum pare că lasă a se înţelege o aluzie a lui Aristo-fan în Păsările, nu implică faptul că erau toate excluse din teatru[46].

Locurile din rîndurile inferioare erau rezervate pentru persdjNyele religioase şi oficiale, aşa precum am subliniat cînd am vorbit despre edificiile teatrale. Aceste personaje intrau prin *parodoi* şi se instalau pe gradene, unde nişte benzi verticale indicau deseori fiecare loc, lat de aproximativ 33 cm.

Preţul de intrare pare a fi fost variabil; ar fi fost de un obol, după cum spune sco-liastul lui Demostene şi Pollux, de doi oboli după cum spune Demostene însuşi, Suda şi *Etymologicum Mag-num* ; preţul acesta poate fi reţinut. întreţinerea teatrului era dată pe seama unui *architekton* (sau *theatrones,* sau *theatrâpoles)* care percepea preţul de intrare în schimbul căruia dădea un jeton de plumb [47] ; dar trebuia să întreţină şi să repare teatrul. E posibil ca aceste jetoane, din care arheologia ne-a restituit cîteva exemplare, să fi fost bilete gratuite date celor săraci, atunci cînd sub Pericle a fost instituit *theoricon-ul* ; era o casă specială destinată să le dea săracilor mijlocul de a asista la spectacole ; e posibil totuşi ca suma să le fi fost dată în monede de circulaţie.
După o evaluare a lui Platon în *Banchetul,* teatrul de la Atena ar fi putut cuprinde atunci 30.000 de persoane, ceea ce pare de necrezut. Teatrul lui Licurg are

[46] V. discutarea chestiunii în Navarre, *Dionysos,* p. 230 şi urm.

[47] In legătură cu destinaţia reală a acestor jetoane şi cu necesitatea de a repune în discuţie existenţa acestor tichete, vezi Pickard-Cambridge, *Dramatic festivals (Festivaluri dramatice),* pp. 270—271.

între 14.000 şi 17.000 de locuri ; cel din Epidaur ar fi avut între 13.000 şi 14.000[48]. Şi aşa asta reprezenta o mare mulţime de oameni căreia îi trebuia un oarecare timp ca să se instaleze.
Teatrul era purificat prin ofranda sîngelui unui purcel de către oficianţi numiţi *peristiarkhoi* şi apoi erau oferite libaţii fără îndoială de către strategi pe thymele. Spectacolul putea atunci să înceapă, fiecare piesă fiind anunţată în sunete de trîmbiţă. La Marile Dionisii, înaintea reprezentaţiilor, se aduceau în *orchestra* tributurile oraşelor aliate, apoi defilau, înarmaţi, fiii bărbaţilor morţi pentru patrie şi hrăniţi de către Stat şi se distribuiau cunune de aur conferite de poporul atenian sau de aliaţi, cetăţenilor care aduseseră Atenei servicii eminente.
Publicul atenian era fin, dar pătimaş. Denis din Ha-licarnas spune, în tratatul său despre aşezarea cuvintelor, că a văzut deseori spectatorii izbucnind în murmure, la teatru, cînd se întîmpla ca un cîntăreţ să nu respecte măsura sau să cînte fals. Publicul îşi manifesta aprobarea şi mulţumirea prin aplauze, aclamaţii ; marile arii erau „bisate" prin „încă odată" ; îşi manifesta dezaprobarea fluierînd, pocnind din limbă, sau lovind partea de jos a băncilor cu călcîiul; se întîmpla chiar să arunce cu pietre în actorii proşti ; Demostene pretinde că Es-chine era cît pe ce să fie astfel lapidat, odată cînd juca un rol de tritagonist. Euripide, cu neasemuitul său simţ al pateticului, îi făcea pe orice spectatori să plîngă, îi ţinea cu răsuflarea tăiată prin „suspense"-uri, iar tiradele virtuoase ale personajelor lui erau întretăiate de aplauze. Dimpotrivă, cei răi stîrneau indignarea şi mînia, iar Se-neca spune în una din epistolele sale că, un personaj al lui Euripide făcînd elogiul banului, publicul se năpusti spre bietul actor ca să-1 pedepsească şi a fost nevoie, pentru a-1 potoli, ca Euripide în persoană să urce pe scenă şi să promită că astfel de cuvinte îi vor aduce ticălosului, în final, o pedeapsă exemplară.

[48] Platon, *Banchetul,* 175 E ; Pickard-Cambridge, *Theatre of Dionysos (Teatrul lui Dionisos),* p. 140—141 ; Fiechter, *Das Dionysos Theater in Athen (Teatrul lui Dionisos de la Atena),* I, p. 73 ; von Gerkan und Muller-Wiener, *Das Theater von Epidauros (Teatrul din Epidaur),* 1961, p. 10.

în tot decursul secolului V, piesele reprezentate la Dionisiile urbane au fost toate originale, cu toate că, după moartea lui Eschil, a apărut un decret îngăduind ca piesele lui să fie reluate pentru a fi prezentate din nou în concurs. In secolul următor, s-a luat obiceiul de a juca întîi o piesă veche înainte de a prezenta tragedii noi.
La sfîrşitul ultimei zile ale reprezentaţiilor, judecătorii desemnau piesele care cîştigaseră premiul. Poetul victorios primea de la arhonte, în teatru, cununa de iederă, în vreme ce era proclamat numele său. Totuşi, ceilalţi poeţi primeau şi ei onorarii, la fel ca poetul laureat, suma aceasta variind după rangul ocupat în cla-sament.H-^udecătorii hotărau în deplină libertate, dar e sigur că, ftî-.multe cazuri, atitudinea publicului şi felul în care primea' piesele influenţau hotărîrile lor care, pe cît se pare, făceau cinste gustului lor.

SPIRITUL TRAGEDIEI

ELEMENTELE FUNDAMENTALE CONVENŢII DRAMATICE

CA TOATE TEATRELE, teatrul grec este foarte convenţional. Reprezentaţia dramatică în sine, prin care e jucată în faţa spectatorilor „o poveste", ţine de o convenţie, o conivenţă între spectatori, actori şi poet. P. Ar-nott a studiat cu minuţiozitate convenţiile exterioare ale teatrului grec în secolul V, exagerînd poate simplitatea scenei, a decorului şi a punerii în scenă, în contrast cu tendinţa de a dezvolta punerea în scenă şi iluzia de realitate cu ajutorul unor mijloace materiale, care apare începînd

de la sfîrşitul secolului V.
Convenţiile sînt intrinsece operei însăşi. Trebuie să subliniem mai întîi că celebra regulă a celor trei unităţi, care nu se găseşte desigur ca o dogmă stabilită de la începutul teatrului şi care nici măcar nu apare limpede la Aristotel, nu a fost niciodată serios şi complet respectată de poeţii tragici. S-au străduit în general să aleagă numai un moment din viaţa eroilor, şi desigur un moment crucial, dar aceasta a fost pentru a da o mai totală iluzie de realitate. Vom vedea totuşi, cînd vom vorbi despre concepţia despre timp şi despre organizarea spaţiului scenic, că nu şi-au impus reguli intangibile privitoare la unitatea de'timp şi de loc.
în ceea ce priveşte acţiunea, am mai spus că *Hecuba, Heracles, Fenicienele,* comportă două acţiuni dacă le considerăm în sensul strict al cuvîntului. Astfel, în *Hecuba,* drama care precede sacrificiul Polixenei constituie o acţiune care se suprapune răzbunării Hecubei împotriva lui Polimestor care a pus să fie ucis Polidor, fiu al Hecubei. In *Heracles,* asistăm la întoarcerea lui Heracles

care îl pedepseşte pe uzurpatorul Lycos, şi apoi la nebunia eroului, care îşi ucide femeia şi copiii. în *Fenicienele,* acţiunea paralelă, constituită de sacrificiul voluntar al lui Meneceu pentru salvarea cetăţii, rămîne totuşi integrată în ansamblul acţiunii care constă în ameninţarea cu care armata celor şapte, ridicată la instigaţia lui Po-linice, apasă Teba. Totuşi, trebuie să remarcăm că, în *Hecuba,* această dublă acţiune este închegată şi excesul de nefericire al bătrînei regine care îşi vede fiica murind şi descoperă apoi cadavrul fiului ei pe care îl credea la adăpost, justifică groaznica ei răzbunare. In *Heracles,* moartea lui Lycos nu reuşeşte să risipească groaza care apasă .asupra cetăţii şi în momentul cînd se va pregăti să se -|hj$rifice de acest asasinat, va cădea asupra lui, pentru a-î* lua minţile, nebunia trimeasă de zei : tensiunea a ajuns la paroxism şi liniştirea va veni după uciderea descendenţei eroului.
O nebunie asemănătoare îi ia minţile şi lui Aiax şi, chiar dacă nu ucide decît vite, consecinţele nu sînt mai puţin funeste ; în piesa lui Sofocle, se găsesc încă două acţiuni, fiindcă după cele 800 de versuri care duc la sinuciderea lui Aiax, mai urmează 600 în care se înfruntă fratele eroului şi cei doi Atrizi, pentru a şti dacă trupul lui Aiax va fi înhumat ; e drept că aceasta e o urmare logică a acţiunilor lui Aiax şi, aşa cum nu ne supără în tragediile lui Euripide aceste acţiuni multiple, nu ne supără nici aici, fiindcă ele participă la un ansamblu dramatic mai vast. Cît despre *Troienele* lui Euripide, unde asistăm pe rînd, în decursul a patru tablouri, la destinul final al eroinelor Casandra, Andromaca, Helena şi în cele din urmă Hecuba, unitatea e asigurată nu numai prin prezenţa bătrînei regine care domină drama, dar şi prin sfîrşitul cetăţii troiene care se va mistui în flăcări şi prin nenorocirea prezentă şi viitoare, urmare a oricărui război, dar care e aici partea atît a învinşilor cît şi a învingătorilor.
Paralel cu elementele care pot fi numite convenţionale, aşa ca *deus ex machina* şi noţiunile de timp şi de spaţiu despre care vom mai vorbi, alte elemente sînt

marcate de caracterul lor iraţional şi de apelul pe care îl fac către forţele obscure şi inconştiente din adîncurile eu-lui.

ELEMENTELE IRAŢIONALE ŞI PATETICUL

Poeţii dramatici au folosit cu o artă deosebită toate mijloacele pe care li le oferea moştenirea trecutului tragediei pentru a crea sentimentul tragicului. Ei găseau aceste mijloace în formele religiei care au participat la crearea tragediei : întîi visele şi oracolele care ocupă un loc atît de important, încît le vom consacra un scurt sub-capitol ; halucinaţiile, rătăcirile simţurilor, nebunia, trimise întotdeauna de către o divinitate. Aceste manifestări îşi au izvorul în intervenţia unei fiinţe supranaturale, Ate, Moira, sau mai ales Erinys, putere obscură născută din lumea infernului.
Mai ales Eschil a folosit puterile infernale. Eriniile alcătuiesc corul din *Eumenidele* şi ocupă un loc capital ; în tot decursul piesei, ele îl urmăresc pe Oreste, ca pe un animal hăituit de vînători, ca pe un „iepure". Bă-trînii din corul lui Agamemnon presimţeau această intervenţie a Eriniilor ; ei cîntă : *Şi iată astăzi eu sînt martor / Cu ochii mei la-ntorsul lor / Şi totuşi de la sine îndrumată / De nici o liră înstrunată / Jălania mă tot descîntă / Ca de o furie-însetată / De răzbunare* (vers. 990 şi urm., trad. D. M. Pippidi, Buc, 1958). In *Eumenidele,* Eriniile ele însele îi îngînă pe bătrîni : *Deasupra, jertfei să tot sune / Un glas nebun, gîndiri nebune, / Din noaptea minţii-în rătăcire / Cîntare fără de strunire / E lanţ de suflete-uscăciune j De omenie,* cîntă ele, în primul stasimon (vers 328 şi urm., trad. D. M. Pippidi, Buc, 1958), într-un refren repetat în antistrofă, care marchează aspectul lui incantatoriu şi

înspăimîntător. încă de la începutul Eumenidelor aoeastă atmosferă supranaturală este creată prin prezenţa acestor întunecate zeiţe aşa cum le descrie Pitia din Delfi şi prin apariţia umbrei Clitemnestrei care cheamă Eriniile în visele Lor ca să reia îndată urmărirea fiului matricid. In *Perşii,* umbra lui Darius li se arată bătrînilor din cor şi reginei. „Tîn-

guielile ţipătoare" şi **evocaţii]©** cînturilor corului au stîr-nit umbra, dar teama îi cuprinde pe bătrîni, care nu cutează să răspundă la întrebările regelui defunct care îi întreabă ce nouă nenorocire a lovit în Perşi. Regina Atossa îi vorbeşte despre dezastrul către care Xerxes a tras armatele Perşilor şi Darius rosteşte un oracol cînd anunţă înfrîngerea de la Plateea.

Nebunia sau halucinaţiile trimise de zei constituie un important resort dramatic. Atena îi ia minţile lui Aiax : *Pe ochii-i rătăciţi i-am împînzit năluci,* îi spune zeiţa lui Ulise (v. 51—52,'trad. G. Fotino, Buc, 1969) ; aşa că Aiax doboară cu lovituri de spadă vitele armatei grece cre-zînd că-ji ucide pe Atrizi ; această nebunie îl va duce pe erou la^sîhucidere cînd îşi dă seama de greşala lui. Nebunia lui Herâcles este şi mai dramatică, pentru că victimele nu mai sînt animale oricum destinate jertfirii. Pentru a-i rătăci minţile, Hera o trimite la Heracles pe Lyssa, „fiică a nopţii întunecate, fecioară duşmană nunţii" ; şi, în nebunia sa, eroul îi ia pe propriii săi copii drept ai lui Euristeu şi îi ucide pe ei şi pe femeia sa, Me-gara, într-una din acele scene atroce de care sînt pline piesele lui Euripide, şi pe care o povesteşte un mesager : „întinde atunci arcul către al doilea (fiu al său), tupilat încă la picioarele altarului unde se credea bine ascuns. Bietul copil o ia înainte, se aruncă la picioarele lui, încearcă să-i atingă bărbia şi gîtul. „Tată drag, nu mă ucide, sînt al tău, nu pe copilul Euristeu îl loveşti !" Heracles îşi roteşte ochii sălbatici de Gorgonă. Copilul e prea aproape pentru cruda lui săgeată. Ca faurul pentru a bate fierul roşu, el îşi înalţă ghioaga, o lasă să cadă asupra creştetului bălai şi zdrobeşte ţeasta." (v. 984). Cu greu ar fi mai violent lovită simţirea decît a reuşit Euripide în astfel de povestiri ! Nebunia rituală cu care Dionysos loveşte pe Agave în Bacantele îi permite încă odată să descrie una din acele scene în care pateticul e dus pînă la limita suportabilă. Astfel Agave, în fruntea bacantelor, doboară bradul sub care s-a ascuns fiul ei Penteu pe care îl ia drept o sălbăticiune ; în zadar caută Penteu să se facă recunoscut de mama lui cu cele mai emoţionante cuvinte ; ea „posedată de Bahus", nu îl re-

cunoaşte şi îl sfîşie, într-un veritabil *diasparagmos,* apoi aduce, triumfătoare, capul lui la Teba ! Această intervenţie a supranaturalului, această punere în valoare a impulsiunilor umane iraţionale, fac parte dintre cele mai eficace mijloace prin care poeţii tragici creează sentimente de spaimă şi de groază [1], care domină mai ales teatrul lui Eschil. Anxietatea, groaza, teroarea umplu tot teatrul tragic. Personajele sînt purtătoarele de cuvînt al acestei senzaţii care reuşeşte să-1 cuprindă şi pe spectator ; astfel, chiar de la început corul din *Hoeforele* exclamă : O *spaimă, zburlindu-ne părul, / Treziră din vis prin iatacuri j Din somnu-i răsuflă mî-nie, I Dă ţipăt în miezul de noapte j Şi-n casa femeilor glasul I Răsun-aşa greu.* (vers 33 şi urm., trad. G. Mur-nu) ; în *Cei şapte contra Tebei,* tot corul cîntă : O, *cum te-aş mai urma / Dar frica-mi ţine inima-n veghere ; Tristeţi la ale sufletului porţi / S-au aşezat şi groaza mă cuprinde* (vers. 287, trad., Eusebiu Camilar, Buc, 1960), sau în *Prometeu,* Io strigă : *Inima mea se împotriveşte înspăimîntată, sufletului. Ochii se rotesc în orbite. înstrăinată de mine însămi de năvalnicul suflu al freneziei, iată-mă fără putere asupra limbii mele. Cuvinte încîlcite lovesc la întîmplare sinistrul talaz al celei care mă rătăceşte,* (vers. 881 şi următoarele).

Astfel pateticul, adică emoţia trezită în noi de spectacolul la care luăm parte, aşa cum socoteşte Aristotel în *Retorica* sa, e creat la Eschil prin folosirea abilă a spaimei, a groazei şi de asemenea a milei, aşa cum o simte de pildă Oceanul faţă de Prometeu. E remarcabil faptul că Sofocle nu foloseşte deloc aceste mijloace care fac apel la inconştient şi la iraţional. El obţine efectele patetice prin situaţiile care decurg înainte de toate din caracterul personajului tragic şi din greşala în care se încurcă el singur, căutîndu-şi adevărul : cazul lui Oedip-Rege e caracteristic în această privinţă. Ca şi tragedia lui Sofocle, tragedia lui Euripide nu emană nici ea spaima

[1] Se poate citi,, cu folos, frumoasa broşură a lui J. de Ro-milly, *La crainte et Vangoisse... (Teama şi groaza),* în care autorul atrage atenţia cum Eschil, spre deosebire de Sofocle şi de Euripide, nu se mulţumeşte să-şi facă personajele să recunoască teama lor, ci descrie şi simptomele acestei spaime.

şi groaza în acelaşi grad ca la Eschil, dar groaza e prezentă în multe piese în care se aşteaptă o catastrofă : aşa se întîmplă în *Heracles mînios.* Euripide atinge pateticul prin alte mijloace, mult mai umane şi mai fireşti, folosind contraste : drăgălăşenia Ifigeniei care mai e încă o copilă şi care vine să-

1 mîngîie drăgăstos pe tatăl ei atunci cînd acesta are inima zdrobită fiindcă ştie că o va sacrifica ; Medeea care-şi plînge copiii înainte de a-i ucide cu mina ei ; sau prin acumularea nenorocirilor care lovesc personajele. Violenţa propriului lor caracter şi a pasiunilor lor îi tîrăsc spre pieire, aşa ca pe Medeea, Fedra, Eteocle ; sau sînt depăşiţi de forţe obscure care îi domină şi îi tîrăsc spre destinul lor neînduplecat.

- VISE ŞI ORACOLE

Putem reţine clasificarea domnului R. Lenning care distribuie visele din tragedie după faptul că se manifestă sub o formă exterioară (Aussenform), sau interioară (Innenform). în prima formă, o fiinţă cu caracter divin sau autoritar apare în somn pentru a da celui care doarme un ordin sau un avertisment. în forma interioară, cel care doarme vede scene în care apar mai multe personaje sau în care un obiect simbolic li se înfăţişează, în această categorie intră halucinaţiile ca a Agavei, care îl ia pe fiul său drept un animal pentru jertfă, sau viziunile profetice ca acelea a Căsandrei în Agamemnon.

Eschil foloseşte de preferinţă forma exterioară a visului, care se potriveşte cu lumea tragică proprie lui, lume în care predomină divinul şi în care stăpînă e groaza ; aceste vise sînt o manifestare a lumii de dincolo, care pătrunde în lumea celor vii. După părerea profesorului Rose[2], aceasta e forma cea mai veche a viziunii onirice, considerată ca un fapt obiectiv, pe cînd în faza următoare nu mai e decît un eveniment care se situează în lumea spiritelor şi pe care le percepe sufletul care a părăsit pentru moment trupul ; în sfîrşit, în

[2] H. J. Rose, *Primitive Culture in Greece (Cultura primitivă în Grecia),* p. 151.

ultima fază a evoluţiei, visul cere o interpretare simbolică mai mult sau mai puţin complicată. Vedenii nocturne rătăcesc fără încetare la Io în cameră, îndemnînd-o să se însoţească cu Zeus ; informat de visele ei de către însăşi fiica lui, Inachos trimite să fie consultat oracolul de la Delfi şi de la Dodona, de unde află că trebuie să o izgonească din casă şi din patrie pe fiica kfi *(Prometeu,* vers. 645 şi următoarele). Un vis profetic în *Hoeforele* (vers. 34 şi urm.), apare în iatacul femeilor, aducînd cu el spaima : interpreţii viselor, inspiraţi de zei, declară că morţii de sub pămînt cer răzbunare împotriva celor care i-au ucis. Acest vis anunţă drama şi creează în cel mai înalt grad o atmosferă apăsătoare de spaimă şi de groază şi, în urma unui vis adresat ei anume, Clitemnestra le trimite pe slujnicele din cor să facă libaţii pe mormîntul lui Agamemnon ; dar acest vis e simbolic şi intră în categoria formelor interioare : i se pare că dă naştere unui şarpe pe care îl în-fașă în scutece şi pe care îl pune la sîn, dar din sîn el suge, odată cu laptele, chiaguri de sînge (vers. 527 şi urm.) ; Oreste interpretează deîndată visul care vesteşte deznodămîntul dramei : „eu sînt şarpele şi o voi ucide aşa cum spune visul."

în *Eumenidele,* umbra Clitemnestrei apare în visele Eriniilor, dar în acelaşi timp ea se arată spectatorilor : de fapt, aici nu se mai povesteşte visul care e trăit atît de cel care doarme cît şi de spectator.

Sofocle nu foloseşte visul decît în forma interioară şi la el visul e legat de psihologia personajului, care găseşte în sinea sa motivele de acţiune. în *Electra,* el a reluat tema eschiliană a visului Clitemnestrei pe care îi face să fie povestit nu de cor, ci de Crisotemis ; aşa 1-a văzut pe Agamemnon înfigînd în vatră sceptrul său din care a răsărit o ramură înmugurită care a umbrit întreg regatul Micene[3], ceea ce corul interpretează ca pe venirea unui răzbunător al morţii regelui (vers. 417 şi urm.).

[3] Vom vedea interesanta interpretare sociologică şi psihologică dată acestui vis de J. P. Vernant, *Mythe et Pensee chez Ies Grecs (Mitul şi gîndirea la greci),* I, p. 134.

Euripide a folosit mai mult viziunile onirice pe care le considera ca pe un mijloc puternic de a crea atmosfera dramatică. Un delir trimis de zei o face pe Fedra să spună cit de mult i-ar plăcea să se ducă să vîneze, în pădure, cu părul despletit, sau să îmblînzească iepele venete în gimnaziile în care se frămîntă, nerăbdători, caii ; ea trăieşte, în slăbiciunea care o cuprinde, un vis pe trezie, ceea ce vede şi doica, din care cauză o întreabă de unde scoate astfel de fantasme şi vise de vînătoare *(Hipolit,* vers 214). Dimpotrivă, neobişnuit de puternică şi de dramatică e evocarea visului Hecubei : „O ! strălucire a lui Zeus, o ! noapte întunecoasă, pentru ce mă trezesc astfel în timpul nopţii, în urma groazei şi a nălucirilor ? *O!jJ pămînt venerabil, mamă a visurilor cu aripile negre, ducă-se departe de mine vedenia din timpul nopţii, pe care am văzut-o spăimîntătoare în vis cu privire la fiul meu dus spre scăpare şi cu privire la iubita mea fiică Polixena !" *(Hecuba,* vers. 66 şi urm., trad. N. Bănescu, Craiova 1905). In această monodie, bătrîna regină povesteşte după aceea cele două viziuni onirice pe

care le-a avut şi care, de fapt, anunţă urmarea dramei, sacrificiul Polixenei, moartea lui Polidor, fiul ei, pe care îl credea la adăpost în Tracia, dar despre care spectatorul ştie că a murit, de îndată ce umbra lui vine să spună prologul dramei. Elena, în *Troienele* (vers 921), evocă o forţă nefastă care îl simbolizează pe Paris şi pe care, după Snell, ar fi născut-o Hecuba într-un vis povestit de Casandra La începutul piesei Alexandros, piesă a trilogiei din care *Troienele* era a treia.

Funcţia oracolelor şi a prezicătorilor e asemănătoare cu a viselor ; ca şi ele, ei vestesc deznodămîntul dramei şi mai ales creează drama sau intervin ca *metabază* care va schimba destinul eroilor.

Eschil, în piesele care ne-au rămas, a folosit puţin astfel de procedee : astfel previziunea lui Prometeu îi îngăduie să-i povestească nefericitei Io nenorocirile care vor mai urma şi el ţine în mînă chiar destinul lui Zeus despre care acesta nu ştie tot. Dar mai cu seamă în Aga-memnon a obţinut cu o artă neasemuită toate efectele dramatice şi emoţionale pe care i le îngăduia folosirea viziunilor profetice : astfel în vreme ce Clitemnestra şi

Agamemnon au intrat în palat, într-un dialog liric de o frumuseţe inegalabilă, între cor şi Casandra, aceasta exprimă viziunea pe care o are despre moartea apropiată a regelui şi a propriului ei asasinat (vers. 1072—1326). *Edip-Rege* al lui Sofocle e plin de oracole şi de man-tică. Edip declară acest lucru (vers. 991 şi urm.) : un oracol 1-a vestit că se va uni cu mama lui şi că îşi va ucide tatăl care 1-a făcut să se exileze din Corint unde credea că sînt adevăraţii lui părinţi ; astfel, chiar de la început, un oracol stă la baza încurcăturilor care îl vor împinge pe Edip în reţeaua destinului său şi vor crea textura tragică ; şi cînd profeţia se împlineşte, şi cînd el domneşte asupra Tebei, neştiind că e ucigaşul părintelui său şi că împarte aşternutul cu mama sa, îl con-strînge pe Tiresias, prezicătorul, să-i dezvăluie, cu priceperea lui, un adevăr pe care nu vrea să-1 creadă. In Antigona, tot Tiresias îl previne pe Creon că nu e bine să persiste în hotărîrile lui, fiindcă orice augur e împotriva lor ; spectatorul a înţeles aluziile prezicătorului şi întrevede deznodămîntul funest, spre deosebire de Creon care se încăpăţînează, dominat de caracterul lui ; aici, mantica i-ar fi putut permite să evite drama, dar orgoliul lui şi inflexibilitatea lui îl pierd.

Importanţa oracolelor este mai marcată la Euripide ; e drept că numai prin ele poate ajunge să facă să fie acceptată posibilitatea logică a sacrificiilor omeneşti care însîngerează teatrul său, dar care îi permit să creeze personajele cu sublima abnegaţie şi devotament care luminează acest teatru. In *Heraclizii,* un oracol îi făgăduieşte regelui Atenei, Demofon, victoria asupra lui Eu-risteu care a pornit contra lui, dacă sacrifică o fecioară ; el refuză să o dea pe fiica sa şi se oferă Macaria ca victimă voluntară. In *Fenicienele,* Tiresias îi anunţă un oracol lui Creon : Teba nu va fi salvată decît dacă fiul lui, Meneceu, se va sacrifica ; tatăl său, dintr-un îndemn firesc, vrea să-1 salveze şi îl învaţă să fugă ; fiul îl liniştеşte, apoi se duce să se sinucidă pentru a adeveri oracolul. In *Ifigenia* aflăm încă de la început că sacrificiul ei e cerut de Artemis, prin glasul prezicătorului Calhas, dacă Grecii vor să ajungă la marginile Troiei ; Agamemnon o cheamă pe fiica lui, pretinzînd că o va

căsători cu Ahile şi, cînd află adevărul, ea se supune cu resemnare soartei ei. Numai sacrificiul Polixenei, în Hecuba, nu e cerut de un oracol, ci e hotărît de către Aheeni, după ce apare umbra lui Ahile pe propriul lui mormînt, cerîndu-şi partea de pradă. In *Ion,* care se petrece dinaintea templului lui Apolo de la Delfi, Oracolul, pe care vin să-1 consulte Creuza şi Xutos, e invocat fără încetare. Pentru a rămîne credincios acestui oracol, Adrast, în *Fenicienele,* aşa cum îi explică Polinice Jo-castei (vers. 441 şi următoarele), a dat-o pe una din fiicele sale lui Polinice exilat, şi a găsit în aceasta sprijin care i-a îngăduit să-i ducă pe cei şapte la atacul Tebei. Darurile profetice ale Casandrei, folosite mai înainte, cu%f$ta abilitate, de Eschil, au fost tot astfel folosite şi de Euripjde în *Troienele,* într-o scenă de o mare frumuseţe dramatică, vibrantă de emoţie (vers. 308 şi următoarele) ; dintre captivele troiene, Casandra îi e destinată lui Agamemnon ; dar în loc să se întristeze, fata, în haine de sărbătoare, cîntă imnuri de himeneu şi se bucură că se va căsători cu regele, spre uimirea mamei ei, Hecuba ; atunci ea explică această bucurie ; ştie că ea va pricinui moartea lui Agamemnon şi că va atrage nenorocirea asupra casei fiului lui Atreu.

„DEUS EX MACHINA"

Printre convenţiile cele mai discutate şi printre cele care ne supără cel mai mult, e ceea ce se numeşte *deus ex machina,* adică zeul care coboară pe *mediane* pentru a deznoda o situaţie devenită mai mult sau mai puţin inextricabilă. Aceasta e explicaţia pe care o reţinem, de la Aristotel ; or, chiar dacă anumite deznodăminte ale lui Euripide pot da această impresie, se pare că nu e decît un motiv

secundar.
Putem aşeza în această categorie de piese cu *deus ex machina* o tragedie a lui Sofocle, *Filoctet,* şi şapte drame ale lui Euripide : *Hipolit, Rugătoarele, Ion, Ifigenia în Taurida, Helena, Oreste* şi *Electra,* cu toate că aceasta din urmă reprezintă un caz particular.

Dar trebuie mai întîi să subliniem faptul că zeii apar în multe alte tragedii. Nu trebuie să uităm că, prin originea ei religioasă, tragedia nu exclude nicicum lumea zeilor, ceea ce noi am numi azi „miraculosul", — ba dimpotrivă ! Pe de altă parte, Homer, care a fost în mare măsură maestrul şi inspiratorul poeţilor tragici, pînă într-atît încît Eschil a declarat că tragediile sale nu sînt decît rămăşiţe de la marele ospăţ al lui Homer, e plin de astfel de intervenţii divine ; zeii îi conduc pe oameni, îi inspiră, luptă alături de ei sau împotriva lor, tot timpul în *Iliada,* şi Atena ocupă un loc de frunte în *Odiseea,* care începe printr-o reuniune în lumea Olimpului. Printre zei se petrece şi *Prometeu* în care Io e singurul personaj omenesc, dar nu apare decît sub înfăţişarea unei viţeluşe, ceea ce duce din nou la lumea de miracol, la lumea divină a Metamorfozelor. In *Eumenidele,* Apolo şi Atena sînt două dintre personajele esenţiale care apar de-a tot lungul piesei. In *Aiax,* chiar dacă nu o vedem, Atena intervine încă de la început şi stă de vorbă cu Ulise căruia îi împărtăşeşte viclenia prin care a rătăcit mintea lui Aiax, şi se adresează şi acestuia. în *Troienele* de Euripide, Poseidon apare de la începutul piesei al cărei prolog îl rosteşte şi stă apoi de vorbă cu Atena. In Rhesos, tot Atena intervine, în episodul patru, pentru a-1 stîrni pe Ulise şi pe Diomede să-1 ucidă pe Rhesos ; îi apare îndată după aceea lui Paris pentru a-1 induce în eroare, dîndu-se drept Cipris. La sfîrşitul acestei piese apare Muza, mama lui Rhesos, nu pentru a rezolva o situaţie, ci pentru a plînge moartea fiului ei şi pentru a prezice viitorul lui postum, într-o grotă profetică a muntelui Pangeu.
Toate aceste intervenţii divine care nu au influenţă asupra deznodămîntului dramelor, trebuie să fie considerate ca teofanii. Manifestările zeului sub privirea muritorilor era un fenomen supranatural acceptat în mod curent în religiile antice şi orientale şi în sensul acesta putem interpreta de pe acum reprezentările zeului pare-dru pe sigiliile şi pe inelele cretano-mioeniene.
Tot în spiritul acesta se cuvine să interpretăm intervenţiile lui *deus ex machina* care, prin autoritatea lui

divină, mută inimile personajelor la alt nivel[4]. Zeul care se manifestă astfel pricinuieşte un fel de „conversiune" a personajului dinaintea căruia apare.
în *Filoctet,* Heracles se prezintă ca o divinitate venită din regiunile cereşti, conform voinţei lui Zeus, aşa cum îi spune el lui Filoctet. Caracterul lui Filoctet şi urmarea evenimentelor îi sînt toate datorate lui Sofocle, şi e de remarcat că în cadrul aceluiaşi subiect, tratat de Eschil şi de Euripide, după ceea ce ştim din analizele rămase de la Dion Crisostom, Filoctet s-a lăsat convins să vină la Troia fără ca să fie necesară intervenţia unui zeu pentru a-1 convinge. Sîntem deci în drept de a ne încrede în Sofocle şi de a crede că era capabil să deznoade drama faJhfc să aibă nevoie de intervenţia lui Heracles, dacă ar fi vrut. Deci cu bună ştiinţă 1-a pus în scenă pe fiul lui Zeus şi acest lucru nu a fost la el un simplu artificiu ca să iasă dintr-o situaţie încîlcită ; situaţia a devenit încîlcită fiindcă aşa a vrut el, tocmai ca să-1 facă să intervină pe Heracles, adică pentru a reprezenta o teofanie şi pentru a o justifica.
O interpretare asemănătoare e foarte evidentă în mai multe tragedii ale lui Euripide, şi se prea poate ca iniţiativa de a plasa o teofanie la sfîrşitul piesei să îi fie atribuită lui Euripide, de îndată ce prima piesă cu *deus ex machina,* datată cu certitudine, este *Hipolit* (429/428), în vreme ce *Filoctet* e din 409. In *Rugătoarele,* Atena i se înfăţişează lui Tezeu cînd drama e deznodată ; raţiunea discursului ei e limpede, fiindcă e pentru a lega prin jurămînt Argos-ul şi Atena şi „dacă îşi calcă ju-rămîntul şi intră în Atica, pieirea să lovească Argos-ul !" (vers. 1194—1195). Să nu uităm că piesa e datată aproximativ 422, adică atunci cînd Atena era în plin război al Peloponezului, iar Alcibiade căuta alianţa cu Argos, vechi duşman al Spartei. în *Ifigenia în Taurida,* zeiţa Atena nu apare decît atunci cînd Ifigenia şi Oreste au putut fugi şi sînt socotiţi salvaţi ; i se arată lui Toas, dar numai pentru a prevedea urmarea evenimentelor şi pen-
[4] Acest lucru a încercat să-1 demonstreze A. Spira, pornind în mod special de la analiza lui Filoctet şi al lui Ion, pe care le consideră piese tipice.

tru a explica existenţa sanctuarului Artemisei Tauropola în Atica, a cărui întemeiere este astfel

atribuită lui Oreste. Acelaşi sens îl are intervenţia lui Castor, la sfîrşitul Electrei, cînd îi anunţă lui Oreste fuga sa, urmărit de Erinii, instalarea cultului la marginea Acropolei Atenei şi apoi povesteşte că adevărata Elena nu a fost niciodată în Troia, dar că se găseşte în Egipt unde s-a dus după Menelau, ceea ce anunţă subiectul *Elenei.* Ca în *Ifigenia în Taurida,* unde Toas da un răspuns cuvintelor Atenei, în *Electra* un dialog lung se încheagă între Di-oscur, Oreste, Electra şi Corifeu. în *Elena,* am putea desigur crede, că Dioscurii intervin pentru a-1 împiedeca pe Teoclimene să-şi ucidă sora care nu 1-a înştiinţat despre prezenţa lui Menelau, care i-a furat-o pe Elena cu care urma să se căsătorească el. Dar hotărîrea lui nu e comandată de nici o necesitate dramatică şi nu ar îndreptăţi o apariţie divină dacă aceasta nu ar fi dorită pentru a permite poetului să explice care era intenţia zeilor cînd au trimis-o pe Elena în Egipt şi să anunţe destinul lui Menelau, care a trăit pe veci în insula Preafericiţilor.
Tot Atena e cea care se manifestă la sfîrşitul piesei *Ion,* aceste intervenţii ale Atenei în numele lui Apolo sau în numele Artemisei fiind justificate în ochii locuitorilor cetăţii care îi era consacrată. Fără îndoială, ea îl convinge pe de-a-ntregul pe Ion că Creuza e într-adevăr mama lui, dar era gata să o recunoască şi îi dă numele de mamă înainte ca zeiţa să fi vorbit, în momentul în care se arată deasupra acoperişului sanctuarului. Motivul real al venirii ei se dezvăluie de îndată ce începe să vorbească şi cînd îi arată lui Ion pe descendenţii lui răspîndindu-se din Atica pe marea Egee pînă la coastele Asiei Mici, atribuind Atenei gloria şi profitul acestor colonii şi dînd astfel o justificare morală şi juridică existenţei ligii din Delos. în *Oreste,* discursul final al lui Apolo corespunde cu cel al Dioscurilor din Electra, şi anunţă deasemeni destinul lui Oreste şi al Elenei şi îi justifică pe zeii care au făcut-o pe Elena frumoasă pentru ca să aibă loc războiul Troiei, sortit să „uşureze pă-mîntul de numărul prea mare de muritori". în definitiv, numai în *Hipolit* s-ar putea justifica apariţia Artemizei

ca scop de a-i dezvălui lui Tezeu că fiul lui muribund nu era vinovat; dar Euripide avea multe alte mijloace pentru a-1 lămuri pe Tezeu, fie pur şi simplu pe doica lui ; putea chiar să-1 lase în greşala lui, ceea ce ar fi fost o formă a dramei. Dar discursul pe care Artemis i-1 ţine lui Tezeu permite poetului, pe de o parte să blameze judecătorii care ar putea condamna fără dovezi sigure şi cu prea mare grabă, ceea ce desigur se întîmpla la Atena unde se înmulţeau procesele judecate mereu de aceiaşi cetăţeni care se duceau şi la teatru, pe de altă parte să o justifice pe Artemis, care nu-1 protejase pe credinciosul ei ; în sfîrşit, anunţă cultul lui Hipolit la Trezena.
Apariţia lui Dionysos la sfîrşitul Bacantelor pentru a explic%motivele pedepsei pe care a trimis-o asupra lui Penteu şi Agavei, nu are, dimpotrivă, nimic surprinzător de îndată ce zeful apare de mai multe ori în decursul piesei, în care deţine locul unui personaj. Dimpotrivă, cu toate că nu există manifestări vizibile ale Artemisei în Ifigenia în Aulida, substituirea Ifigeniei printr-o căprioară pare destul de inutilă şi face ca una din cele mai emoţionante şi mai frumoase tragedii ale poetului să fie o tragi-comedie. Ea nu se poate justifica decît prin aceea că ne arată, într-un rezumat îndrăzneţ, trecerea de la un vechi cult cu jertfe omeneşti la un cult mai blînd în care victima omenească e înlocuită cu un animal; pe de altă parte, această salvare a Ifigeniei pregăteşte piesa Ifigenia în Taurida, al cărei singur scop pare a fi explicarea cultului atic al Artemisei Tauropole.
Astfel reiese net că intervenţia lui *deus ex machina* nu e nicicum un mijloc mediocru de a încheia la repezeală o piesă, interpretare ciudată care acordă cam puţin credit geniului lui Sofocle sau al lui Euripide. Ea este perfect justificată de motive religioase şi politice care, fără îndoială, nouă ne pot părea un adaos inutil, dar care pentru Atenienii pioşi, trăind religia care impregna tragedia şi cunoscînd pasiuni politice care ne sînt străine, erau deosebit de importante. Ele făceau parte din ansamblul dramatic care, pentru cei vechi, nu era ca pentru noi o simplă distracţie, ci poseda şi o destinaţie religioasă, etică şi edificatoare.

în legătură cu teatrele am descris pe scurt spaţiul material de care dispunea poetul, *orchestra* şi *logeion-ul.* Dar nu trebuie să uităm că aria teatrală e un spaţiu sacru sau, mai precis, consacrat, la fel ca şi templul vecin şi, din această cauză, e conceput după regulile rituale care prezidau la elaborarea unui spaţiu sacru. Nu ne putem îndoi că aşezarea lui de obicei pe coasta unei coline a fost aleasă din motive practice, pentru a obţine o mai bună acustică, dar motivele de ritual nu se poate să fi fost neglijate. Nu se cunoaşte, în general, istoria aşezării înainte ca teatrul să fi fost stabilit acolo, dar el e întotdeauna amenajat în apropierea unui sanctuar, deseori în interiorul unui *temenos,* adică a locului consacrat. După Heinrich Bulle[5], teatrul din Sparta ar fi fost înălţat pe locul ocupat de mormintele lui Pausanias şi al lui Leonida şi pe locul monumentului eroilor, unde aveau loc ceremonii anuale şi jocuri.

Aşa cum subliniază în mod viguros Mircea Eliade, spaţiul nu e omogen ; există o ruptură între spaţiul sacru, care e formal şi singurul care există în adevăr, şi restul suprafeţii informe care îl înconjoară. Şi acest spaţiu sacru e marcat de o teofanie, o manifestare a divinului care sacralizează spaţiul şi îl defineşte faţă de rest ; aria scenică era în mod special desemnată pentru a primi aceste apariţii divine care, în mentalitatea antică, dobîn-dea un sens cu totul altul decît în concepţia noastră modernă raţionalistă, dar faţă de care ar putea fi sensibilă mentalitatea Sicilienilor, Napolitanilor sau Andaluzieni-lor, care plimbă pe străzi în procesiuni lungi, statuile aurite sau martirizate ale lui Christ, a Fecioarei Măria şi a sfinţilor.

Conform cu viziunea mitică, spaţiul sacru se află în centrul lumii şi cuprinde cele trei planuri cosmice, Cerul, PămîntuL şi regiunile infernale care comunică şi care sînt uneori simbolizate printr-o coloană, *axis mundi,* spaţiul sacru fiind el însuşi o *imago mundi.* Aceste trei

[B] H. Bulle, *Das Theater zu Sparta (Teatrul in Sparta),* Miin-•chen, 1936 ; v. şi Pausanias, III, 14, I.

„etaje" se regăsesc limpede în dispoziţia ansamblurilor scenice. Teatrul, imagine a lumii, şi în aceasta analogă locuinţei ; iar în centrul casei greceşti, ca şi în mijlocul megaron-ului prehelenic, se situează vatra circulară, Hestia. Aşa cum remarcă domnul Vernant [6], Hestia este centrul spaţiului domestic, dar şi ombilicul care înrădăcinează casa în pămînt şi pornind de la care spaţiul uman se orientează şi se organizează ; cheia acestui simbolism al centrului identificat cu Hestia ne-a dat-o Euripide : „înţelepţii, spune el, îi zic Pămîntului Hestia pentru că se află, în nemişcare, în centrul Eterului" [7]. Aşa cum vatra e centrul casei, *thymele* e centrul teatrului, şi tot aşa, e un altar unde arde focul destinat să îndeplinească jertfele, SJTiymeZe e centrul simbolic, dar şi geometric pe care îl au *rchestra* şi *analemmata.* Astfel forma circulară a uneia şi semi-circulară a celeilalte par a se explica prin simbolismul edificiului teatral, spaţiu sacru şi *imago mundi* în care se joacă o dramă mitică şi sacră. Acesta era aspectul fix, delimitat, vizibil. Dar el rămîne amorf atîta vreme cît nu e caracterizat şi actualizat de drama însăşi care nu îşi dobîndeşte plenitudinea existenţei decît prin imaginaţia spectatorilor. Astfel, printr-o profundă înţelegere între autor, actori şi spectatori, teatrul va deveni palatul lui Xerxe de la Suza, cîmpia şi grota în care supravieţuieşte Filoctet, templul de la Delfi în care a crescut Ion. Această viziune, în acelaşi grad cu concepţia despre tragedie, implică o unitate de loc care nu e totuşi respectată de fiecare dată. Astfel, *Eumenidele* se desfăşoară întîi dinaintea templului de la Delfi, apoi la Atena, pe Acropole şi în sfîrşit pe colina Areopagului. Se găseşte de asemenea o schimbare de loc în *Aiăx,* unde ne găsim întîi în tabăra Ahe-enilor, lîngă cortul lui Aiax, apoi într-un loc retras, lîngă malul mării unde eroul îşi ia viaţa.

O mare parte a dramei se desfăşoară pe scenă, sub ochii spectatorilor, dar altă parte se joacă undeva unde publicul nu ajunge cu vederea. Este o convenţie acceptată chiar şi de teatrul modern, ca o parte din evenimente

[6] *Mythe et Pensee chez Ies Grecs,* I, p. 126.

[7] *Fragm,* 938, ed. Nauck, citat de Vernant, p. 126, n. 7.

să se petreacă între acte *(stasima,* antracte), sau chiar în timp ce se desfăşoară o scenă sub privirile spectatorilor ; solii şi personajele secundare ale tragediei greceşti par de multe ori a fi pe scenă numai pentru a veni mai apoi să-1 ţină pe spectator la curent cu ceea ce s-a întîmplat, iar *ekkyklema* nu e decît un artificiu pentru a arăta ce s-a petrecut îndărătul zidurilor casei. Dar vocile răsună dincolo de ziduri şi de uşi, iar imaginaţia înlocuieşte ce nu se vede. Astfel se întîmplă în deobşte cu măcelurile care nu sînt niciodată arătate pe scenă, dar care, datorită strigătelor şi descrierilor, pot fi imaginate. Mai cu seamă Euripide a folosit acest mijloc care creează o emoţie mai violentă decît dacă ar fi înfăţişată crima, imaginaţia mergînd întotdeauna mai departe decît realitatea : în *Medeea,* în *Heracles mlnios,* în *Electra,* el obţine astfel efecte cît se poate de patetice. Dar nu numai măcelurile sînt mascate de prezenţa unui zid ; unele personaje se pot exprima din interiorul locuinţei, îngăduind ca acţiunea să fie percepută pe mai multe planuri spaţiale. Astfel, în *Electra* de Sofocle, preceptorul şi Oreste vorbesc pe scenă, în vreme ce se înalţă plîngerea Elec-trei care anunţă sosirea ei şi permit personajelor să părăsească scena în chip firesc. In *Hipolit,* descoperirea morţii Fedrei, la începutul episodului al treilea, se face cu ajutorul unei slujnice care strigă din interior şi încheagă un dialog cu corifeul şi cu horeuţii rămaşi pe scenă : iată o folosire ingenioasă a spaţiilor scenice, care aeontuează efectul dramatic.

SIMŢUL TIMPULUI

Noţiunea de timp e strîns legată de cea de spaţiu, în special în mentalitatea mitică. In ceea ce priveşte

tragedia greacă, timpul poate fi considerat sub aspecte multiple.
întîi e timpul real, timpul aşa cum e simţit de personajele oare dau viaţă tragediei[8]. In perspectiva aceasta

* Aceasta e optica în care se plasează doamna de Romilly în aprofundatele sale studii despre *Timpul în tragedia greacă.*

se iveşte necesitatea psihologiei unităţii de timp, adică de a face să fie cuprinsă în cîteva ore, o zi cel mult, durata crizei tragice. Această regulă, degajată de Aristo-tel, e departe de a fi fost respectată întotdeauna de poeţi care au fost deseori obligaţi să se supună subiectului lor. Astfel, în Agamemnon de Eschil, e greu să admitem că s-a scurs numai o zi între momentul în care veghetorul vede focurile de pe Arahneon [9] vestind cucerirea Troiei, şi sosirea lui Agamemnon la Micene. *Eumenidele,* care încep la Delfi şi se termină la Atena, nu ar putea să se desfăşoare într-o singură zi decît dacă personajele ar fi putut folosi un automobil ! O singură zi pentru toate evenimentele din *Edip-Rege* pare ceva foarte neverosimil, şi imţigsibil pentru tot ceea ce face Heracles în *Trahinienele.'* Euripide încearcă să lucreze mai puţin liber cu necesităţile temporare, dar e nevoie de multă bunăvoinţă pentru a face să se desfăşoare timp de o singură revoluţie a soarelui toate evenimentele din *Hi-polit.* Dar, în definitiv, această întindere în timp nu trebuie să ne supere mai mult decît dualitatea acţiunii sau multiplicitatea locurilor.

Acest timp trăit e articulat în timp trecut, prezent şi viitor. Timpul trecut, care e cunoscut prin întoarceri înapoi datorită povestirilor rostite de personaje sau decor, e strîns legat de prezent, fiindcă îl vesteşte şi îl pregăteşte. Viitorul, ceea ce va urma şi care e consecinţa crizei tragice, poate fi dezvăluit de un personaj, în general cu caracter divin, ca *deus ex machina* pe care l-am văzut cum intervine tocmai pentru a prezice acest viitor ; timpul trecut şi timpul viitor, acest înainte şi acest după evenimentul tragic se află în contrast, ba chiar în poziţie unul cu altul. Intre ei stă prezentul, materializat în fapte şi deasemenea în cuvinte, prin „acum" rostit de personaje în diferite ocazii, prin „în ziua aceasta" sau „e ziua hotărîtoare". Iar timpul care se scurge înainte de momentul crizei reprezintă o aşteptare deseori apăsată

[3] V. *The Beacon-sites in the Agamemnon (Aşezarea geografică a semnalelor in Agamemnon), Journ. of Bell, Stud. (Revista de studii elenistice),* 1963, p. 118 şi urm., posibilitatea geografică a acestor semnale răspunzîndu-şi prin Atos, Pelion, Otris, Mesapion, Citeron, Egaleos şi Arahneon.

de o spaimă intensă, aşa cum e resimţită în *Agamemnon* şi în *Hoefore,* în cele două *Electre* sau în *Heracles mî-nios* [10].

Timpul poate fi considerat şi prin contrast, pe planul divin şi uman, timpul desfăşurat, durata, prin opoziţie cu momentul *(teinon Khronos şi thakos),* timpul *(Khronos)* şi momentul *(kairos).* Acest sentiment al duratei şi al momentului e evident mai ales la Sofocle, Aiax spune : *Dezvălui-va vremea-n mersu-i nesflrşit / Tot ce a fost ascuns şi va ascunde tot* / *Ce-n văzul tuturor a fost.* (v. 643, trad. G. Fotino) ; în *Electra,* el opune nerăbdarea Electrei, pentru care orice clipă (khronos) e potrivită ca să-şi strige bucuria pentru întoarcerea lui O-reste, cu prudenţa lui Oreste care îi recomandă să nu vorbească atît pînă nu e momentul (vers. 1253 şi urm.) ; acelaşi sentiment e exprimat în cuvintele lui Oedip către Tezeu : *Cu Teba-i tot aşa; e pace-acum, / E bună pace între voi. Dar zile, nopţi* / *S-or scurge şi-ntr-o bună zi porni-vor lănci...* (vers. 616 şi urm., trad. G. Fotino).

Mentalitatea greacă, precum de altfel toate mentalităţile antice, îşi găsea echilibrul în ceea ce e stabil şi permanent; îi repugna tranzitoriul, ceea ce se scurge şi evoluează ; conceptele de devenire, de evolutiv, de progres, s-au născut în spiritele filosofilor şi nu au cunoscut nicicînd o difuzare largă. Timpul, aşa cum remarcă în mod judicios J. de Romilly, constituia mai curînd o ameninţare. El era distrugătorul tuturor lucrurilor ; tragedia ni-1 prezintă ca aducînd nenorociri, iar cînd Hesiod ne arată în mitul raselor o succesiune în timp, sîntem purtaţi de la fericita epocă de aur pînă la întunecata epocă a fierului. Tragedia e deci, prin însăşi originea ei, o reîntoarcere la un trecut îndepărtat, o . întoarcere la veacul eroilor. Un timp primordial se află reactualizat în tragedie, un timp în care omul devine contemporanul

[10] J. de Romilly, Le *Temps..... (Timpul),* p. 11 şi urm. V. mai ales J. Duchemin, *Le deroulement du temps et son ex-pression theătrale dans la tragedie d'Eschyle (Desfăşurarea timpului şi expresia lui teatrală în tragediile lui Eschil)* în *(Atti del II Congr. intern, di stud. sull dramma antica, (Actele celui de-al II-lea Congres internaţional de studii despre drama antică),* număr special al lui *Dionisio,* 1967).

zeilor şi al eroilor, ceea ce sînt deseori strămoşii mitici ; într-o asemenea optică se înţelege mai bine o piesă ca *Ion* în care e actualizat gestul Străbunului Ionienilor şi Atenienilor şi pe care o încheie povestirea prospectivă, făcută de o divinitate, a viitorului descendenţei sale. Spectatorul, în incinta teatrului, trăia un Timp sacru şi mitic şi se situa la intersecţia acestor două noţiuni complementare [11].

PREZENŢA ELEMENTELOR ŞI A NATURII

Elementele, natura neînsufleţită dar şi cea însufleţită sînt întotdeauna prezente în tragedia greacă, evocate sau invocate fie de cor în marile sale elanuri de lirism, fie de personaje. Elementele dezlănţuite : *Atunci, în biciu-toarele rafale de furtună, în tunet, în fulger şi în vîntu-rile încărcate cu ploi, ciocnească-se cu sălbaticele valuri năvălitoare şi să piară...* doreşte Corifeul din *Rugătoarele,* gîndindu-se la fiii lui Egiptos (vers. 33 şi urm.). Dar se întîmplă şi să fie „trăite" pe scenă : astfel în *Prometeu* (vers. 1080 şi următoarele, trad. Ion Foţi, Buc, 1924) : *Acum e vorba faptă, e-n cutremur. Pămîntul, muge surd ecou de tunet; strălucitoare-ncolăciri de fulger j Brăzdează cerul; desele vîrtejuri / De pulbere învăluie pămîntul. Dezlănţuite viforile toate / Năvalnice război îşi poartă crîncen. / Cu cerul se cufundă marea-n furii.* La Eschil, elementele participă la acţiune şi suferă odată cu oamenii : *Vuiesc ale mării valuri, colcăie / Spărgîn-du-se aproapea-i, geme adîncul, / Se zbate sumbra peşteră a lui Hades, j Amarnic clarele izvoare plîng. (Prometeu,* vers. 430 şi urm., trad. Ion Foţi, Buc. 1924) ;

[11] Interpretarea de *templum* şi *tempus,* a cărei înrudire etimologică a arătat-o, i-a îngăduit lui H. Usener, *Gotternamen,* Bonn, 1920, p. 191 şi urm., să degajeze această noţiune de intersecţie. W. Miiller, *Kreis und Kreuz (Cercul şi crucea),* Berlin, 1938, p. 39 şi urm., a arătat că *templum* desemnează aspectul spaţial şi *tempus* aspectul temporal al mişcării orizontului în spaţiu şi în timp [(citat de M. Eliade, *Sacre et Profane (Sacru şi profan),* p. 65—66)].

astfel, corul aminteşte că natura întreagă plînge suferinţele lui Prometeu.

Invocarea naturii e cunoscută la cei trei tragici. La origine, ea are un caracter magic şi se inserează în ansamblul concepţiilor primitive şi religioase ; dar la poeţi ea apare mai cu seamă ca un fecund procedeu liric. Astfel Prometeu ia drept martori elementele pentru nedreptatea care i se face : *Divin Eter, voi vînturi iuţi, talazuri largi / Cari vă-nălţaţi vuind din rîuri şi din mări, Tu Gea, sfîntă, mamă-a tuturor, tu ochi / Atoate văzător al Soarelui,* (vers. 88 şi urm. trad. I. Costa). înainte de a lua fatala hotărîre, Aiax strigă : O, *valuri, vijelios venind ! / Voi, peşteri de pe-al mării ţărm j Scăldat de val ! Şi voi, livezi / Care limanu-l înverziţi! în preajma Troiei voi destul / M-aţi ţintuit,* (vers. 412 şi urm., trad. G. Fotino). Filoctet se adresează naturii pentru a se plînge de trădarea lui Neoptolem : *O ţărmuri, rîpe, voi / Coclauri, voi, şi jivine din munţi, doar voi / Tovarăşi vieţii mele-aţi fost ! Şi vouă doar / Eu plîn-su-mi jeluiesc — nu altora — căci zi / De zi mi-aţi fost părtaşe în dureri,* (vers. 935 şi urm., trad. G. Fotino). Cînd Hipolit se îndepărtează, izgonit de tatăl său, corul exclamă : O *nisipişte a ţărmului patriei j Şi tu, dumbravă de munte în care / Cu cîinii cei iuţi de picior el vîna..."* (v. 1126 şi urm., trad. St. Bezdechi) ; în *Feni-cienele* (vers. 802 şi urm.), corul întreabă : *Pădure sacră, frunziş divin locuit de sălbăticiuni, desfătare pentru Ar-temiza, o Citeron acoperit cu zăpadă, de ce ai hrănit acest copil al Jocastei, sortit morţii... ?*

Descrieri ale naturii abundă, fie că se înscriu direct în acţiune, fie că apar ca sclipitoare intermedii lirice. Printre primele, descrierea albului Colonos de către corul din Edip la Colonos (vers. 668 şi urm.) este cea mai celebră şi dintre cele mai frumoase. Dar se găsesc descrieri admirabile şi la Euripide ca de pildă evocarea unei dimineţi la Delfi, de către Ion : *„Soarele a şi luminat pămîntul. Văzduhul învăpăiat izgoneşte stelele către noaptea divină. Piscurile sacre ale Parnasului, cu valuri de lumină, primesc pentru oameni roata soarelui care aduce ziua* (v. 87 şi urm.) sau descrierea momentului care precede zorile, în Rhesos : *Primele semne cereşti sînt*

aproape de asfinţitul lor, la orizont strălucesc cele şapte Pleiade. Vulturul luceşte în miezul cerului (vers. 528 şi urm.). Sau iată o întrebare îngrijorată asupra destinului, aşa cum o pune corul, în Hecuba : *„Vînt, vînt marin care conduci iutile bărci plutitoare pe mare, unde mă vei duce pe mine, nenorocita ?"* (v. 444 şi urm., trad. N. Bănescu). Intermediile lirice abundă şi geniul poetic al lui Euripide, atît de simţitor faţă de natură, le-a multiplicat[12].

IMAGINI SI SIMBOLURI

*

Ca şi î Homer, maestru şi model al tuturor poeţilor greci, tra<§M}ii au folosit mult imaginile poetice şi simbolurile, pentru care s-au inspirat abundent din bogatul rezervor pe care îl oferă natura.

în povestirea din *Perşii* pe care o face solul despre bătălia de la Salamina, oamenii doborîţi de Greci sînt comparaţi cu toni sau cu alţi peşti (vers. 424). Lui Eschil îi plac imaginile îndrăzneţe : *Iată I Nenorociri, o mare, spre noi pornesc în valuri ! I Trecu un val, dar altul mai înspăimîntător I De puternic se aruncă şi mugeşte I Grozav în jurul navei cetăţii,* cîntă corul în *Cei şapte contra Tebei* (vers. 759 şi urm., trad. E. Camilar,' Buc. 1960), evocînd zidurile Tebei asaltate de armatele duşmane. *Păianjenul, pas cu pas, mă trage după sine,* geme corul *Rugătoarelor* pe care încearcă să-1 ia cu el crainicul (vers 886—887) ; Casandra, în *Agamemnon* (vers 1114), evocă năvodul lui Hades, simbol al morţii lui Agamemnon ; în spusele ei, Egist devine *un famen leu, pîndind în patu-i casnic* (vers 1224, trad. G. Murnu), iar Clitemnestra *leoaica cea bipedă, a lupului soţie* / *în lipsa leului* (vers 1258, trad. G. Murnu). Imaginile se acumulează în trilogie : descriind crima sa, Clitemnestra declară : *Aşa-i cu el, iar ea, după tot ce cîntase, / Bocindu-şi soarta, cîntecul din urmă-al ei, I Se stinse alături...* (vers. 1443

[12] Eu nu pot da, aici, mai multe citate. Se va vedea, de pildă, la Euripide : *Medeea,* vers 832 ; *Electra,* vers 864 (invocaţie) ; *Elena,* vers 1301, vers. 1479 ; *Fenicienele,* v. 638 ; *Bacantele, v.* 862 ; *Ifigenia în Aulis,* vers 1282 (invocaţie).

şi urm., trad. G. Murnu) ; Oreste fugind din Micene *stătea de-o parte, neîntinat de lutul pierzării,* declară Clitemnestra în *Hoeforele* (vers. 696 şi urm., trad. G. Murnu), iar atunci cînd fiul său se pregăteşte să o ucidă, ea strigă în tăcerea lui : *Zadarnic plîng, ca la mormînt, spre a te mişca ?* (vers 926, trad. G. Murnu).

Demonii şi divinităţile simbolice sînt deseori invocaţi în piesele celor trei tragici ; am întîlnit cîţiva, pe Ate, cea care rătăceşte minţile, Eriniile, demoni răzbunători, Lyssa nebunia care îl loveşte pe Heracles ; mai e în *Oedip-Rege Ciuma, blestemata, vai, ce a răvăşit I Şi ce pustiu în a lui Caămos casă-i azi !* (vers. 27 şi urm., trad. G. Fotino) ; şi : *Eros, neînfricatule Ros, cad pradă în mrejele tale atîţia I Şi-atîţia ! Tu noaptea îţi legeni odihna I Pe moi obrăjori feciorelnici* evocat de corul din *Antigona* (v. 781 şi urm., trad. G. Fotino) ; Ares, simbol al răzbunării ucigaşe în *Electra* de Sofocle (vers 1385) sau al bătăliei în *Edip la Colonos* (v. 1046).

Euripide foloseşte mult personajele simbolice. Cipris apare limpede ca simbol al dragostei care îşi aruncă săgeţile cu arcul său de aur, în *Medeea* (vers. 628 şi urm.) ; în *Hipolit* (vers. 525 şi urm., trad. St. Bezdechi), Eros *...ce picuri în ochi. / Dorul, trezind în sufletele celor I De tine răpuşi un dulce fior /;* copiilor ei a căror moarte a hotărît-o tiranul Lycos, Megara le declară : *Logodnicele voastre sînt zeiţele morţii, iar baia voastră nupţială sînt lacrimile mele, cea nefericită (Heracles mînios,* vers. 481 şi urm.), iar Polixena făgăduită jertfirii spune că îl va avea pe Hades ca soţ al trupului ei *(Hecuba,* vers 369). Ambiţia e o *demonă răufăcătoare* care / *cercetează casele şi oraşele fericite pentru a lăsa nimicirea în urma ei (Fenicienele,* vers 531).

Există încă multe alte imagini simbolice la Euripide ; carul funest al Gloriei *(Heracles mînios,* vers 780) ; ziua e o „rază a lui Zeus" *(Ifigenia în Aulida,* vers 1506) ; în *Ifigenia în Aulida,* el reia imaginea sceptrului (vers 191) folosită mai înainte de către Sofocle. Imaginile morţii aşa cum le descrie Alcesta (vers. 273 şi urm.), cu lacul, barca, cel care trece dincolo morţii şi care îi vorbeşte tinerei femei, insistă, o ia cu el, comunică un sentiment patetic a morţii care coboară asupra ochilor ei. Ar mai

putea fi evocate şi alte imagini : armele lui Heracles care, după cum spune eroul însuşi, au să-i vorbească pentru a-i aminti fapta sa criminală *(Heracles minios,* vers. 1379 şi urm.) ; fiica lui Tiresias care îl conduce pe tatăl ei este ca steaua care îl îndreaptă pe marinar (Fe-*nicienele,* vers 834), iar Antigona care îl conduce pe tatăl ei orb e ca vîntul care duce barca pe mare *(id.,* vers 1712) ; pentru a cere corului să vorbească cu glas scăzut, Electra îi spune : Aşa *cum vîntul pare să murmure tulpinile uşoarelor trestii, aşa să-mi vorbeşti, prietenă. (Oreste,* vers 144). In *Electra,* corul descrie fericirea cetăţii Argos sub Atrizi şi pentru a o pune în contrast cu ceea ce s-a întâmplat după crima Clitemnestrei, el scoate ţ^ evidenţă răsturnarea lucrurilor prin aceste cuvinte : *Atunci _a răsturnat Zeus calea de lumină a stelelor, a soarelui strălucitor şi a zorilor cu fruntea cea albă* (vers. 728 şi urm.).

STRIGATELE ŞI TĂCEREA

Cu o artă neasemuită, tragicii au ştiut să folosească contrastele între strigăte şi tăceri, datorită cărora atmosfera devine apăsătoare, atenţia rămîne suspendată şi se aude cum gîfîie timpul înainte de a izbucni strigătul care îşi dobîndeşte relieful tragic şi pătrunde şi mai viu în sensibilitatea noastră[13]. Tăcerile şi strigătele nu sînt întotdeauna alternate, dar aşa dobîndesc mai multă vigoare expresivă.

In *Agamemnon,* tăcerile Casandrei ca răspuns la cuvintele Clitemnestrei conferă un relief nou viziunii profetice care, după plecarea ei şi după un scurt monolog al Corifeului, e urmată de strigătul lui Agamemnon : *Au '. Au ! Vai mie ! Vai! De moarte sînt rănit ! j Tăcere l Cine a gemut aşa morţii lovit ? /.* (glasul lui Agamemnon :) *Vai! mă omoară ! M-a răzbit a doua oară ! (Agam.,*

[13] Se va citi cu folos textul unei conferinţe a domnului Mes-nage, *„Le roi tragique chez Ies Grecs" (Regii în tragedia greacă), Bull. de l'As. G. Bude (Buletinul societăţii G. Baude),* t. XXV (Lettres d'Humanite), 1966, p. 420 şi urm. Noi am schiţat subcapitolul nostru într-o optică diferită.

vers. 1335 la 1343 ; v. 1343—1345, trad. G. Murnu). Cu puţin timp înainte, cînd află de întoarcerea soţului ei, Clitemnestra *urlă de fericire* (v. 587), dar vorbele ei sînt pline de sinistre sub-înţelesuri. In *Hoeforele,* cînd cunoaştem destinul care îl aşteaptă foarte curînd pe Egist, corul se bucură şi strigă spunînd că acest *strigăt înseamnă dreptate* (v. 787), la care răspunde în curînd strigătul lui Egist ucis de Oreste (v. 869).

Unei nenorociri nemaiauzite nu-i poate răspunde de-cît tăcerea ; Iată ceea ce exprimă regina în *Perşii* (vers. 290 şi urm.) : *văzîndu-l I Mi-a amuţit şi strigătul pe buze.* în vreme ce corul din *Cei şapte contra Tebei,* care compătimeşte cu nefericirea rasei lui Edip, îşi exprimă durerea prin mijlocul opus : *Lacrimile mele I* De *grija Tebei nu s-au scurs zadarnic* (vers. 871 şi urm., trad. E. Camilar).

In *Aiax,* atunci cînd eroul îşi recapătă minţile şi descoperă întinderea nenorocirii lui, dă drumul unui strigăt prelung care vine din cortul său unde publicul nu îl vede (vers 333) ; nici Tecmessa nu e văzută pe scenă cînd se înalţă strigătul ei sfîşietor după ce a descoperit cadavrul lui Aiax (vers 891). Dar strigătele nu sînt totdeauna strigăte de jale ; cînd Deianira află despre întoarcerea atât de aşteptată a lui Heracles, corul cîntă : *Vuiască palatul de chiotul vesel I Al celei ce soţu-şi aşteaptă I Şi cînte flăcăii cu toţii slăvindu-l / Pe-Âpolo, arcaşul cu tolba-i I Frumoasă, ce-n grija-i ne are I (Trahinienele,* vers. 205 şi urm., trad. G. Fotino). Aceste strigăte de bucurie alcătuiesc un contrast cu tăcerea Deianirei care, după ce-a auzit de la Hyllos povestea suferinţelor lui Heracles ars de tunica fatală şi cînd o acuză că a vrut să-1 ucidă, se retrage fără să răspundă şi se duce să-şi ia viaţa cu o lovitură de pumnal. Tăcerea aceasta îşi are paralela în tăcerea Euridicei care, atunci cînd află de la sol moartea fiului ei, Hemon, se retrage fără să rostească un singur cuvînt, apoi *străpunsă de un fier tăios, ea zace-acum I în faţa-altarului (Antigona,.* vers 1300, trad. G. Fotino).

Sentimentul unui mister înfiorător e provocat în mod magistral de Sofocle în *Electra* (vers. 1398 şi urm.), atunci cînd Oreste şi Pilade au intrat în palat,' cu Cli-

temnestra : Electra : O, *dragi prietene, ei săvîrşesc acum I Tot ce-au urzit în gînd ! Staţi locului, tăceţi! j* Corifeul : *Dar cum ? ce fac ?* Electra : *Ea-mpodobeşte urna lui / De-ngropăriune. Ei, cei doi, în preajma-i stau /* Corifeul : Dar *tu de ce ieşit-ai din palat ?* Electra : *Să stau / De veghe, nu cumva să intre-acum Egist. /* Clitemnestra : *Vai, ajutor.' în casă nu-s prieteni, nu ! Ci doar duşmani I* Electra : *Ce vaiete-n palat '.... Prietene-auziţi ? I* Corifeul : *Am auzit, vai ţie, vai* J *Cit n-aş I Fi vrut să nu aud ! vai, mă-nfior...* / Clitemnestra : *Vai, unde eşti, Egist, de-atîta zăboveşti ?* Electra : *Auzi ?... auzi ? Iar a ţipat ! I* Clitemnestra : *Copilul meu ! Ai milă tu de maică-ta!* Şi tragediile lui Euripide sînt pline de strigăte şi tăceri. Cînd aflăţpă va găsi refugiu la Atena şi că va putea să se răzbune împotriva soţiei şi împotriva socrului lui Iason, Medeea tace o clipă, apoi reia : *Oricum tot vor muri; şi dacă li s-a dat, / Chiar eu am să-i ucid, că eu mi i-am născut. I E totul rînduit. Nicicum nu vor scăpa .'"* (vers. 789 şi urm., trad. Alexandru Pop) ; aceste vorbe anunţă ceea ce urmează : Corul : *Voi auziţi cum strigă copiii, voi auziţi ? I Vai, sărmană femeie fără de noroc ! / Primul copil (dinăuntru) Vai, ce să fac ? Din mina mamei cum să scap ? Al doilea copil Eu nu ştiu, dragă, dragă frate, noi pierim!"* (v. 1271 şi urm., trad. Alexandru Pop).

In *Hipolit* găsim o alternare a tăcerilor cu strigătele : doicii care o întreabă pe Fedra pentru a încerca să descopere taina durerii care o răpune, tînăra femeie îi opune un mutism total pînă ce numele lui Hipolit îi smulge strigătul : „Ah, zei !" (v. 310). Cînd doica încearcă să-1 intereseze pe Hipolit de soarta stăpînei ei, în interiorul palatului, în timp ce Fedra se află dinaintea corului, ea îi cere să tacă pentru a auzi ce se spune şi atunci se aud strigătele lui Hipolit, iar Fedra care ascultă eu atenţie, se face interpreta injuriilor şi reproşurilor pe care le adresează Hipolit bătrînei mediatoare (vers. 565 şi urm.). Strigătele venite din interiorul unei locuinţe sînt de un efect dramatic deseori folosit : în *Heracles,* Lycos ucis de erou strigă : „Nenorocire, nenorocire mie !" (vers 749), iar corul poate să constate în curînd, în contrast că „palatul e fără grai" ; în *Hecuba,* (vers 1035), Polimestor,

Sofocle apare fără îndoială ca unul din cei mai puri reprezentanţi ai acestui ideal din secolul lui Pericle şi sub acest aspect ne-ar interesa în mod special să arătăm cît de puternic există acest ideal de seninătate mai ales într-o viziune mitică a secolului trecut, ca un fel de nostalgie a unui paradis pierdut, sub domnia zeiţei Raţiune. Cu toate că nu trebuie, aşa cum se cere în vremea noastră, să ne situăm în mod sistematic împotriva lui H61-derlin, Shelley, Renan şi Pierre Louys ; în pagini foarte pătrunzătoare, unul dintre cei mai buni cunoscători ai Greciei după Willamowitz — Moellendorf, Werner Jäeger, în genialul monument care e *Paideia* sa, a pus în valoare idealul de cultură pe care şi— 1 construiseră Grecii secolului V şi al căror ideal cel mai înalt, al omului bine crescut şi cult, *asteios* (cuvînt bazat pe *asty,* oraş), *kalos kagathos,* îl personificau Sofocle şi Pericle.

E deosebit de greu să deosebim adevărata religie a lui Sofocle şi natura exactă a pietăţii lui. Viziunea sere-nităţii religioase a poetului, credinţa lui profundă şi placidă nu aparţin numai idealiştilor din secolul trecut. Ea e susţinută de Jäeger care în fiecare revizie a lucrării lui şi pînă la moartea sa, în 1961, nu a judecat util să o modifice, de domnul Webster care în a doua ediţie a remarcabilei sale cărţi despre Sofoele nu a schimbat nimic din ceea ce scria în 1936, de A. Maddalena care, după E. Turolla, vede în religia lui Sofocle şi în profunzimea credinţei lui cheia întregii lui opere.

Şi totuşi, ceea ce e izbitor cînd îl citim pe Sofocle e, în comparaţie cu Eschil şi mai ales cu Euripide, absenţa zeilor, o anume indiferenţă a zeilor faţă de oameni şi, cînd intervin, intervin mai ales spre nenorocirea lor. în cea mai veche piesă a lui Sofocle, *Aiax,* o divinitate dobîndeşte mai multă importanţă ; dar, chiar dacă Atena apare ca protectoarea lui Ulise şi a Atrizilor, trebuie să recunoaştem că sprijină pe cine nu trebuie, fiindcă toată simpatia noastră se îndreaptă spre Aiax, Tecmessa şi Teucer. *Au vrut-o zeii-aşa I ....că n-ajungeam aici,* declară Tecmessa care precizează : *De Pallas, fiica vajnică-a lui Zeus, ne-a fost I Trimisăst rău, să-i facă-n plac lui Odiseu* (vers. 950 şi 953. trad. G. Fotino) : astfel o zeiţă îşi îngăduia să fie nedreaptă penti'U a plăcea celui pe

care a hotărît să-1 protejeze ! Sentiment foarte omenesc, care aminteşte de zeii lui Homer, dar care surprinde la un om luminat, din secolul V, care nu se putea să. nu cunoască eforturile teologice ale lui Pindar şi mai ales ale lui Eschil, chiar dacă rămînea, poate, străin de gîndirea presocratică, ceea ce ar fi totuşi de mirare. în *Trahinienele,* strigătul foarte firesc al lui HeracLes : *Altare ! O Zeus, oare aceasta-i I Răsplata jertfirilor mele ? Sărmane I De mine, a mea năruire-i cumplită !* (vers. 993—995, trad. G. Fotino) acuză din nou nedreptatea zeilor. In *Antigona,* Creon descoperă nefasta putere a zeilor : *Un zeu I Asupră-mi s-a pornit. Pe un drum I De lacrimi el m-a dus şi tot I Ce am avut eu bucurii I El sub călcî%t*g le-a strivit* (vers. 1272—1276, trad. G. Fotino). în Oedip-Rege, eroul declară : *Apolo, prieteni, Apolo, căci el el Făptaşul durerilor mele I Cumplite!* (vers. 1330—1331, trad. G. Fotino). In sfîrşit, în *Filoctet,* corul se justifică în legătură cu nenorocirile eroului : *A zeilor vrere, nu mîna-mi vicleană...* (vers. 1117—1118, trad. G. Fotino).

Pe de altă parte, zeii sînt invocaţi foarte des, dar numai printr-o interjecţie care face începutul unui gînd, şi care apare ca golită de orice substanţă religioasă. Aşa e cu O *Zeus, eu pe unde mă aflu ?,* exclamaţie a lui Heracles în *Trahinienele* (vers 983) ; sau *Pe Artemis, ţi-o jur, obrăznicia-ţi scump I O vei plăti !* a Clitemnestrei în *Electra* (vers 626, trad. G. Fotino), sau *Pe Zeus care, el, împlineşte blestemul, ie rog, nu pleca...* a lui *Filoctet* (vers. 1182—1183), sau O *Zeus! ce să spun?* a Antigonei în *Edip la Colonos* (vers 310). Am putea da multe exemple, fiindcă exemplele abundă. Nu se invocă atît de uşor numele zeilor decît cînd începe să nu se mai creadă prea mult în ei.

Cînd nu-1 lovesc pe om, zeii sînt indiferenţi. Aici se află chiar adevăratul fond al dramei sofocleene. In *Aiax,* Hera care, la Homer, în ura sa faţă de Troieni, se foloseşte de Aiax ca de unealta răzbunării sale, rămîna indiferentă, la Sofocle, faţă de nenorocirile eroului. în celelalte drame, personajele îl acuză pe Apolo, pe Zeus sau pe vreun alt zeu care le-a adus nefericirea, dar de

fapt, nu e vorba decît de părerea lor, şi ni se pare mult mai verosomil ca ei să fie indiferenţi. Este evident că Apolo s-a mulţumit să-1 prevină pe Edip în legătură cu destinul lui prin glasul oracolului său, dar el nu mai are nici un amestec în urmarea evenimentelor, spre deosebire de Apolo din *Hoeforele* care îl împinge pe Oreste la fapta sa. Creon suportă doar consecinţele faptelor sale fiindcă, dacă n-ar fi fost plin de propria lui autoritate, ar fi înţeles mai bine sufletul fiului său şi al soţiei sale şi ar fi putut prevedea ce avea să stîrnească condam-nînd-o pe Antigona. Heracles îl acuză pe Zeus, dar singurul reproş pe care l-ar putea adresa zeului este de a nu-1 fi prevenit în legătură cu primejdia care îl ameninţa, pentru că toată drama nu e decît o succesiune firească de cauze şi de efecte, care începe cu

uciderea lui Nessus. Zeii sînt tot atît de absenţi din distinul lui Filoctet, şi corul spune acest lucru, înainte, dealtfel, de a se contrazice implicînd vrerea zeilor : *Sărmane de tine, dar soarta tu însuţi I Ţi-ai vrut-o. Doar tu ţi-ai ales-o I Iar nu vreun altul mai tare ca tine ! Aveai înainte-ţi o soartă I Mai bună, dar nechibzuinţa-ţi te-mpinse spre-aceea mai rea decît toate.* (vers. 1905 şi urm., trad. G. Fotino).

In toate piesele sale de maturitate, *Antigona* şi *Electra,* Sofocle a exclus, dacă pot spune aşa, zeii în mod intenţionat din piesele lui, fiindcă prezenţa lor dăuna concepţiei lui despre om şi despre caracterul tragic al existenţei lui. Dar aceste concepţii nu exclud o anume pietate în viaţa de toate zilele ; sacerdoţiile pe care le-a acceptat sînt mărturie a acestui lucru, dar şi cele două piese a doua *Filoctet şi Edip la Colonos.* în nici una din aceste piese el nu s-a depărtat de concepţia sa dramatică, dar o anume pietate care a fost poate mai căutată spre sfîrşitul vieţii lui, 1-a determinat să facă să intervină direct zeii în piesele lui ; dar cît de discret şi la sfîrşit de tot în dramă, pentru a nu falsifica textura tragică. In *Filoctet,* s-a mulţumit să utilizeze teofania, *deux ex machina;* dar în *Edip,* a respins acest mijloc prea simplu şi, pentru a da dramei sale acea culoare religioasă şi acel sentiment al misterului în faţa divinului *(mysterium tremendum)* care provoacă cutremur şi groază, el a folosit îndepărtatul zgomot al tunetului şi

a pus corul şi personajele să rostească cuvinte care exprimau senzaţia prezenţei divine fără ca aceasta să se manifeste sub privirile spectatorilor printr-o hierofanie. Dincolo de o pasivitate cu totul superficială, ghicim îndoiala şi căutarea care se află în străfundul oricărui suflet religios, al oricărui cuget pe care nu îl lasă indiferent problema omului şi a destinului său.

Fiindcă înainte de orice, aceasta e problema care îl interesează, îl preocupă, îl frămîntă pe Sofocle. Aşa cum am mai spus, teatrul său e antropocentric şi, în aceasta, Sofocle e adevăratul fiu al secolului său a cărui gîndire o sintetizase Protagoras în celebrul său aforism, omul e măsura .tuturor lucrurilor. Fiecare dintre dramele lui Sofocle afe$ză o făptură omenească, femeie sau bărbat, într-o situaţie în care trebuie să-şi înfrunte soarta. Şi această soartă ia forma pe care i-o dă caracterul eroului care e violent, pasionat, intransigent. Numai personajele din *Trahinienele* nu au aceste trăsături ce caracterizează eroii sofocleeni. Ceea ce îl pierde, e fără îndoială greşeală tragică, *hamartia* despre care am mai vorbit, dar acesta e propriul lor caracter, latura irevocabilă a hotărîrilor lor. Dar, spre deosebire de unele personaje ale lui Euripide la care domină numai pasiunile şi violenţa lor, aceste puternice sentimente sînt puse în slujba unei cauze pe care ei o cred dreaptă. Aşa cum s-a evidenţiat de multe ori, personajele lui Sofocle întrupează în cel mai înalt grad acel *aretâ,* calitate a sufletului, nobleţe, care pentru grecul antic corespundea cu *virtu* a italienilor din timpul Renaşterii [24].

Aici, Antigona este desigur cea care întrupează cel mai perfect idealul de *arete* şi mai cu seamă ei îi putem aplica remarca lui Aristotel că Sofocle zugrăvea oamenii aşa cum ar trebui să fie, iar Euripide aşa cum sînt (Poet., 25). Fiindcă motivele ei sînt perfect dezinteresate : ea a făcut ceea ce credea că e datoria ei şi pentru aceasta acceptă să moară cu o blîndeţe obstinată care nu e decît o violenţă conţinută. Motivele celorlalţi eroi sînt, e drept, mult mai puţin nobile : Filoctet e mînat de ura

[24] Vezi mai ales J. Moore, *Sophocles and Arete (Sofocle si Arete),* Cambridge, (Mass), 1938.

lui împotriva Atrizilor, la Aiax, din cauza umilinţei de a se fi înşelat, această ură e îndoită, Edip îşi îndeplineşte menirea de rege cu o intransigenţă care o egalează pe cea a lui Creon şi, cînd îşi blestemă fiii, îi blestemă pentru a se răzbuna de atitudinea lor trecută faţă de el. Rămîne cazul Electrei care, în tragedia lui Sofocle, devine personajul central al acţiunii. Nu este ea oare minată decît de ura faţă de ucigaşii tatălui său, aşa cum crede G. Meautis ? Este ea mai curînd o eroină a datoriei care subordonează totul simţului dreptăţii, aşa cum încearcă să dovedească I. M. Linforth ? [25] In acest caz ar fi asemănătoare cu Antigona, dar se pare că, în realitate, Sofocle a suferit influenţa lui Euripide şi că a nuanţat caracterul imperios al eroinei sale adăugîndu-i o violenţă pasionată care o apropie de Medeea... Dar personajul rămîne sofoclean şi, prin aceasta, pare mult mai caracterizat, mai întreg decît Electra lui Euripide, care nu e prea reliefată.

Totuşi, eroul lui Sofocle nu se află singur dinaintea destinului său. El e înconjurat de alte personaje, dintre care unii îi sînt favorabili, dar cei care au legătură cu dezvoltarea dramei, se găsesc în conflict cu personajul central. Acest aspect apare cel mai clar în *Antigona,* care e, după părerea mea, cea mai sofocleană dintre piesele lui Sofocle. Conflictul între Antigona şi Creon[26] care stă în miezul dramei, conferă piesei tot relieful său şi toată măreţia sa, fiindcă tragicul din deznodămînt izbucneşte atît la

nivelul Antigonei cît şi la nivelul lui Creon.
în definitiv, strigătele şi lamentaţiile din tragediile lui Sofocle, Oedip cu chipul şiroind de sîngele care ţîş-neşte din ochii lui scoşi, Deianira, Iocasta, Euridice, Antigona care se spînzură sau se înjunghie, Aiax care se

[25] I. M. Linforth, *Electra's day in tragedy of Sophocle (Ziua Electrei în tragedia lui Sofocle},* Univ. of Calif. Public, in Class. Philol. *(Publicaţiile univ. din California în Filologia clasică),* voi. 19, 1963, p. 89—126.

[26] A se citi, cu privire la această chestiune, lucrarea lui Linforth, *Antigone and Creon (Antigona şi Creon),* Berkeley, Los Angeles, 1961.

spintecă cu sabia, ne îndepărtează de tradiţionala seninătate a zeilor !
Se cuvine mai curînd să căutăm în forma tragediei lui Sofocle echilibrul care rămîne totuşi caracteristic secolului V grec. Despre această măiestrie a artei dramatice, această „meserie", cum am zice azi, şi pe care Goethe a subliniat-o cel dintîi, s-a crezut multă vreme că e motivul succesului pe care 1-a cunoscut poetul la contemporanii lui. Cei care nu puteau admite doar acest criteriu exterior, au căutat să explice prestigiul poetului prin religia sa[27]. E preferabil să găsim cheia, aşa cum se face acum, în concepţia despre om, în acel *arete* atît de specific teatrului său şi în care contemporanii lui Sofocle Ifej» căutau propria imagine şi modelul. Totuşi, frumuseţea formei, tragediilor lui Sofocle a contribuit probabil la exaltarea acestei imagini a omului, în ochii unui popor atît de simţitor faţă de frumuseţea,plastică.
Acţiunea, la Sofocle, rămîne tot simplă, dar peripeţii, mai mult interioare şi morale decît evenimentele propriu-zise, diversifică interesul şi prelungesc aşteptarea. Acţiunea duce mai întîi la înfruntări sufleteşti şi de aici izbucneşte drama, a cărei textură o ţese poetul cu mare abilitate. Această importanţă nouă dată caracterelor personajelor 1-a făcut în mod firesc pe Sofocle să acorde *rhesis-ului* o mai mare importanţă decît îi acordase Es-chil. Odată cu tragedia sofocleană ajungem la perfectul echilibru între părţile dialogate şi părţile cîntate, între desfăşurarea gîndirii şi expresia lirică a sentimentelor. Pentru Greci, după cum spune Dion Crisostom (Orat. 52), cîntecele lui Sofocle îmbinau măreţia cu un farmec minunat. Lirismul lui Sofocle are mai puţină măreţie, mai puţină bogăţie de culoare, de semi-nuanţe pline de umbre şi de mister decît lirismul lui Eschil, dar are mai multă sensibilitate, mai multă graţie şi eleganţă ; în cîntecele lor, corurile lui Sofocle îşi exprimă mai ales impresiile si sentimentele cu o naivitate care le dă un farmec nou.

[27] Tycho von Willamowitz *[Die dramatische Technik des Sophokles (Tehnica dramatică la Sofocle),* Berlin, 1917] e primul care a trasat limitele acestor criterii şi care a pus bazele unui studiu judicios al lui Sofocle.

Aici de asemenea, şi în cel mai înalt grad, geniul atît de interior al lui Sofocle caută, prin imagini subtile dar nu mai puţin strălucitoare, să atingă sufletul şi sensibilitatea noastră cea mai profundă.

EURIPIDE

Spre deosebire de Sofocle, Euripide este adevăratul succesor al lui Eschil; el reia şi dezvoltă arta tragică de acolo de unde o lăsase Eschil, el a „vulgarizat" tragedia şi lui i se adresează reproşul lui Aristofan şi a contemporanilor lui de a fi corupt tragedia eschiliană ; aşa precum subliniază Werner Jăeger, acesta e motivul pentru care Wilamowitz Moellendorf, în studiile sale despre tragedie, 1-a omis înadins pe Euripide.
Cînd Euripide a prezentat prima sa piesă, *Pleiadele,* în 455, Eschil tocmai murise : astfel, spre deosebire de Sofocle care a fost poate discipolul său, Euripide nu 1-a cunoscut într-adevăr decît prin opera lui, pe care a dus-o mai departe. De altfel, în vreme ce Eschil se situează încă în tradiţia „arhaică", şi e însufleţit de gloria *mara-tonomahilor,* în timp ce Sofocle rămîne încă luminat de lumina Salaminei şi s-a desfăşurat sub gloria soarelui atenian, Euripide a ajuns la maturitate către momentul de declin al acestui soare. *Alcesta,* cea mai veche piesă a lui, e datată cu certitudine 438, *Medeea* din 431, toate celelalte piese, exceptînd *Haraclizii,* sînt contemporane cu războiul Peloponezului, care a început prin raidurile Spartanilor în Atica şi prin groaznica ciumă din Atena.
Cetatea trăia atunci în plină criză : politică, economică şi mai ales morală şi religioasă. începînd cu mijlocul secolului, sofiştii, care au urmat marilor gînditori presocratici, au repus în chestiune toate vechile valori şi au adus o nouă concepţie a omului, a educaţiei sale şi a raporturilor sale cu lumea şi cu societatea, împotriva căreia vor lupta oameni de valoare, deseori deja impregnaţi cu această nouă cultură, aşa ca Aristofan. Euripide a fost profund influenţat de sofişti şi de gînditori ca Anaxagora şi Protagoras pe care i-a cunoscut, poate. în orice caz,; el e desigur, în poezie, reprezentantul unora

dintre ideile lor şi s-a făcut crainicul lor în teatru. Acest lucru apare limpede la citirea diatribelor filozofice care abundă în tragediile lui şi a căror lungime stînjenesc desfăşurarea acţiunii. Astfel, în secolul trecut, Euripide a apărut ca unul dintre cei mai înalţi reprezentanţi ai raţionalismului pur grec, al „secolului luminilor", al *Aufklărung-ului,* cum spun Germanii [28].

Aceasta ne duce la a examina religia lui Euripide. Atît în cînturile corului cît şi în cuvintele personajelor, găsim şovăieli, îndoieli, proteste împotriva comportării zeilor aşa cum apar în mituri. Nu ne putem îndoi de faptul că prin ele poetul îşi exprimă propria gîndire. Ba chiar întreaga psihologie şi caracterul poetului apar în filigran îndărătul personajelor sale ; aşa de pildă, pentru a folosi uri - exemplu izbitor, tînărul Ion care, abia ieşit din adolescenţă, îi face presupusului său tată descrierea intrigilor democraţiei, a perfidiei femeilor şi a vieţii nefericite pe care o duc regii, în fundul palatelor, descriere care exprimă întreaga experienţă şi reflexiunile unei vîrste mature (v. 587 şi urm.) : Euripide avea atunci vreo şaizeci de ani.

Ii place să-i arate pe zei sub o înfăţişare omenească pentru a dezvălui mai bine slăbiciunile şi defectele lor ; aşa se întîmplă cu Afrodita în *Hipolit.* Dar atunci cînd declară în prolog : *Pe toţi acei cari... văd J Lumina zilei, preamărind a mea I Putere, îi cinstesc şi surp pe-acei I Ce-n faţa mea nu vor grumazul a-şi pleca ! I Căci chiar şi zeii au-de ! slăbiciunea lor: I Se bucură sînd sînt cinstiţi de muritori*! (vers. 5 şi urm., trad. St. Bezdechi), nu exprimă oare concepţia pe care omul şi-o face în general despre zeii pe care îi antropomorfizează ? Este ea diferită de ceilalţi zei, aşa cum ni-i arată Homer ? Ba mai mult : în multe pasaje din vechiul testament, Jahveh nu gîndeşte şi nu acţionează altfel ! Se prea poate ca îndărătul acestor cuvinte să se afle o intenţie ironică a lui Euripide, dar publicul care asculta nu le înţelegea

[28] Asupra raţionalismului lui Euripide, v. mai ales W. Nestle, *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklărung (Euripide, poetul iluminismului grecesc),* Stuttgart, 1901 ; Decharme ; Mas-queray ; Goosens ; L. H. Greenwood, *Aspects of Euripidean Tragedy (Aspecte ale tragediei euripidiene),* Cambridge, 1953.

desigur aşa. Tot în această tragedie însă, Hipolit, muribund, îşi spune suferinţele iar cînd, la apariţia Artemisei exclamă : *A ! adiere de miros divin ! chiar în I Nefericire te-am simţit şi-s uşurat. în aste locuri zăboveşte Arte-mis ?* (v. 1391 şi urm., trad. St. Bezdechi), aici nu mai e nici o ironie, iar dialogul care urmează între zeiţă şi credinciosul ei emană un fel de evlavie foarte surprinzătoare dacă dialogul ar fi fost scris de ateul sau liberul cugetător care s-a zis că ar fi fost Euripide.

Critica „fabulelor" sale e net formulată : *Unui zeu cu adevărat zeu nu ar putea să-i lipsească nimic. Astea sînt biete născociri de poet,* declară Heracles *(Her. Mînios,* vers. 1345 şi urm.) în legătură cu dragostele zeilor şi cu credinţa într-un zeu mai puternic decît ceilalţi. Parcă îl şi auzim pe Platon care îi izgoneşte pe poeţi din Republica sa din cauza poveştilor lor mincinoase şi totuşi, nimeni nu s-ar gîndi să-1 facă pe Platon ateu ! La fel în *Ifigenia în Taurida* (v. 380 şi urm., trad. P. Dulfu) tînăra refuză să admită că o divinitate ar putea îndepărta de altarul ei un om aşa-zis spurcat şi că ar accepta, pe de altă parte, jertfa unor făpturi omeneşti pe altarele ei, nici nu admite că zeii au putut mînca pe copilul lui Tan-tal şi conchide : *Locuitorii-acestui pămînt, fiindcă-s ei I Omorîtori, încarcă, se vede, şi pe zei I Cu crime plăsmuite. Căci asta n-o cred eu I Că printre zei să poată fi vreunul rău.* Pindar, în definitiv, era mînat de concepţii asemănătoare şi întreaga lui gîndire religioasă tinde tot către o astfel de spiritualizare a miturilor. Euripide atacă şi oracolele, prezicătorii şi mai ales pe Apolo ca zeu de la Delfi : în *Andromaca,* el se poartă ca un om rău, lipsit de înţelepciune (v. 1161 şi urm.) ; în *Ion,* Apolo nu apare deloc în avantajul său şi Creuza nu şovăie să-i facă reproşuri bine meritate (v. 887 şi urm.) ; în *Electra,* după asasinatul Clitemnestrei, Oreste îi reproşează zeului răul strigător care s-a născut din nelămuritele lui sfaturi (vers. 1188 şi urm.) şi există o anumită ironie în cuvintele lui Castor cînd spune că *Degeaba e Phoibos înţelept, porunca pe care ţi-a dat-o nu era înţeleaptă deloc* (vers. 1245—1246).

Or, paralel cu. aceste critici, în teatrul lui Euripide găsim sentimentul religios şi pietatea oel mai profund exprimate şi simţite, la Hipolit şi la Ion. Nu putem face nimic mai bun, aici, decît să trimitem cititorul la frumoasele pagini pe care părintele Festugiere [29] le-a consacrat religiei lui Euripide şi aspectului contemplativ al personalităţii lui atît de complexe. Euripide e un om frămîntat, un suflet chinuit care se caută şi care încearcă să înţeleagă rostul vieţii omeneşti, şi a propriului său destin. Regăsim astfel, sub altă formă, concepţia de fatalitate, dar care ia, mai ales în unele dintre ultimele piese ale poetului, *Elena, Ion, Ifigenia în Taurida,* aspectul de *Tyhe,* soarta capricioasă care aduce şi binele şi răul. Cfoşervarea omului şi a lumii, meditarea asupra zeilor şi universului, ies la suprafaţă

fără încetare în tragediile lui Euripide şi ia aspecte diverse, ba chiar contradictorii, depinzînd de reflexiile de moment şi de circumstanţele istorice prin care se trecea. Pesimismul înnăscut al sufletului lui Euripide s-a accentuat pe măsură ce avansa războiul din Peloponez şi acestei observări a războiului cu efectele lui îi datorăm dramele copleşitoare care sînt *Hecuba* şi *Troienele.* Niciodată înainte de el şi niciodată după, nici un poet nu a arătat într-un fel atît de cumplit şi emoţionant consecinţele funeste ale războiului, ale cărui victime jalnice sînt nu numai învinşii, dar şi învingătorii. In prima lui dramă dominată de război, *Heraclizii,* care datează dinaintea războiului Peloponezului, ne găsim dinaintea unui război drept care ia apărarea orfanilor şi a oprimaţilor ; dar în *Hecuba* şi în *Troienele,* războiul nu mai are nimic glorios, nici just; pe un fond de tablou care e incendierea Troiei, vedem uciderea micului Astianax, sacrificarea Polixenei, cadavrul lui Polidor, Polimestor cu ochii scoşi, efect al răzbunării Hecubei, disperarea Casandrei, lamentările şi gemetele captivelor troiene.
Absurditatea vieţii şi destinului omului reiese foarte des din dramele acestea şi în multe privinţe există o formă de existenţialism în concepţiile lui Euripide şi în

[29] *De Vessence de la tragedie grecque (Esenţa tragediei greceşti),* p. 31 şi urm.

viziunea lumii proprie lui. Pentru acest mare individualist, omul e minat de pasiunile sale care îl trag către catastrofe pe care nu e întotdeauna în stare să ie prevadă ; dar în fond, există o anume absurditate în toate faptele noastre ale căror consecinţe sînt cu totul neprevăzute ; aşa e mai cu seamă în *Heracles mînios,* fiindcă zeiţa care îi ia minţile, Lyssa, silită de Hera, nu e decît un simbol şi Heracles avea în străfundul cel mai întunecat al conştiinţei sale motivele nebuniei sale care 1-a minat să masacreze pe cine îi era mai drag în lume, pe copiii lui şi pe nevasta lui, după ce venise să-i salveze de un tiran ! In ciuda disperării lui, cînd îi va reveni raţiunea, el va avea totuşi puterea să trăiască, spre deosebire de Fedra care preferă să se sinucidă decît să-şi vadă dispreţuită iubirea.
Euripide pictează pasiunile şi e şi primul grec care, de la Homer încoace, a dat atenţie femeii. Pierderea celei mai mari părţi a operei poeţilor lirici din Lesbos şi ionieni, ne îjnpiedică să ştim pînă unde mergeau cercetările lor în domeniul pasiunilor. Sofocle a început să înalţe eroine excepţionale, dar ele apar cu virtuţi cam masculinizate ; numai Deianira face excepţie şi se comportă ca o femeie îndrăgostită. Chiar şi titlurile, doar, ale pieselor: lui Euripide arată importanţa personajelor feminine : opt piese poartă nume de coruri compuse din femei. Euripide şi-a făcut o solidă reputaţie de misoginie ; în adevăr, diatribele împotriva femeilor nu lipsesc din tragediile sale dar el a pus în lumină consecinţele funeste ale pasiunilor lor, cînd pun stăpînire pa un suflet atît de violent ca al Medeei. Dar pe lingă aceasta, care e în definitiv mai mult nefericită decît vinovată, pe lingă Fedra, în care poetul a întrupat suferinţele dragostei, pe Ungă Elena din *Troienele,* plină de duplicitate, mai există şi fete eroice care îşi dau viaţa pentru libertate, pentru glorie, pentru familie, pentru iubire ; există mame eroice, femei bătrîne pe care suferinţa le-a călit. Toate măreţiile, toate slăbiciunile, toate nefericirile, toate eroismele şi toate laşităţile se găsesc la caracterele lui Euripide la care bărbatul şi femeia dobîndesc o importanţă egală şi se întîlnesc mai des pentru a se înfrunta decît a se uni. Prin aceasta, Euripide pregăteşte teatrul

psihologic şi comedia de moravuri şi anunţă Vremurile noi în care societatea patriarhală, bazată pe cetate, se va transforma într-o societate deschisă, stabilită pe ansambluri mai vaste. Toate aceste concepţii noi despre om şi despre societate se găsesc exprimate sub diferite forme noi în tragedie. In general, structura tragediei lui Euripide nu diferă mult de structura tragediilor predecesorilor săi. Am văzut care au fost inovaţiile aduse de Euripide în muzică, în cîntecele corului, în desfăşurarea monodiilor. Transformările sînt mai interne.
Mai întîi, spre deosebire de Eschil, care dădea atenţie desfăşurării lente a actului tragic, a actului însuşi şi a emoţiilorijşe care le trăiesc personajele înaintea actului, Euripide îndreaptă atenţia spre consecinţele acestui act, spre răsunetul lui. Mai mult decît spaima, care rămîne totuşi, ca în *Heracles mînios,* durerea şi mila sînt resorturile tragicului său. Prin contraste abile, prin dialoguri emoţionante, fără totuşi să cadă în vulgaritate, sau în efectul facil de care e deseori foarte aproape, Euripide ştie să ne tulbure şi înţelegem că i-a făcut pe spectatori să plîngă ori că, în această perspectivă, Aristotel a putut să-1 numească cel mai tragic dintre poeţi. Nimeni nu a ştiut, mai bine decît el, să vorbească graiul duioşiei, al suferinţei, al sfîşierii sufleteşti, al groazei, al milei. Imensa sensibilitate a poetului îi îngăduie să descrie, cu

naturaleţe dar şi cu realism, toate felurile de emoţii.
Cei doi mari emuli ai săi axaseră interesul asupra destinului unei familii sau al unui personaj care deveneau centrul unic al acţiunii, dar Euripide distribuie atenţia asupra mai multor personaje, dezvoltă caracterul lor, le dă relief, cu trăsături de condei subtile, inspirate din observarea oamenilor care îl înconjurau. Fără îndoială, Euripide a descris oamenii aşa cum sînt, precum a observat Aristotel, şi a pregătit drama burgheză şi realistă. Dar teatrul, aşa cum îl concepeau Eschil sau Sofocle nu putea să supravieţuiască. Numai fiindcă Euripide 1-a eliberat de normele lui şi fiindcă a făcut să apară omul pe scenă, sub aspect de zei şi de eroi teatrul a putut supravieţui în cele din urmă şi a putut să aibă o dezvoltare nouă într-o lume nouă.

MITURI ŞI PERSONAJE FONDUL MITIC

Subiectele tragediilor greceşti sînt, în cea mai mare parte, luate din fondul mitic şi al legendelor. Nu cunoaştem, din marea perioadă a tragediei, decît trei tentative de a pune în scenă subiecte istorice : *Cucerirea Miletului* şi *Fenicienele* de Frinihos, şi *Perşii* lui Eschil. E remarcabil faptul că încercările acestea au fost făcute numai în urma marilor drame care au zguduit Grecia la sfîrşitul epocii arhaice. Aceste evenimente luau, în ochii Grecilor, un caracter eroic şi glorios în care simţeau intervenţia zeilor : soldaţii de la Maraton nu îi văzuseră oare pe Dioscuri luptînd alături de ei ? *Perşii,* piesă pe care o putem juca şi azi, ne dă într-adevăr impresia că evenimentele istorice care serveau drept fundal sînt eroi-zate, văzute de la oarecare depărtare, într-o aură mitică în care morţii evocaţi intervin pe lîngă cei vii. Depărtarea în spaţiu compensează proximitatea în timp. De altfel, acestea sînt excepţii în tragedia clasică. Atunci cînd Euripide a început să desacralizeze mitul, dîndu-i un aspect „modern", unii poeţi contemporani abandonară datele mitice pentru a trata subiecte pur imaginare ; aşa e în special, cazul tragediei lui Agaton numită *Anthos* (sau *Antheus),* cuvînt care înseamnă „floare", dar care ar putea să nu fie decît numele unui personaj ; în ciuda succesului piesei, tentativele de acest gen au rămas excepţionale.
Aristotel a crezut că a găsit motivul acestei alegeri din fondul mitic : fiindcă tragedia ar avea nevoie de verosimilitate şi tot ceea ce se zice a se fi petrecut este, prin aceasta chiar, luat drept verosimil. Explicaţia aceasta ne lasă sceptici. Multe mituri sînt cu totul neverosimile, aşa ca ospăţul lui Tiest sau cel relativ la umărul lui Pe-lops ; e nevoie, de asemenea, de o oarecare bunăvoinţă pentru a admite întreaga înlănţuire de circumstanţe care precede şi justifică drama lui Edip-Rege ; e sigur că un poet care şi-ar fi inventat subiectele nu ar fi mers atît de departe în imposibil. Motivul conform căruia folosirea unor teme cunoscute de public, ca legendele eroice, îl făceau pe poet să evite să-i pună pe spectatori la

curent cu evenimentele dramatice, nu pare a fi de natură a ne reţine atenţia ; prologurile, în special cele ale lui Euripide, par chiar a dovedi că publicul cunoştea destul de puţin bine amănuntele miturilor tratate, fiindcă altminteri Euripide nu s-ar fi crezut obligat să facă un personaj să explice în mod atît de minuţios antecedentele dramei şi chiar deznodămîntul ei.
Remarcabil e şi faptul că nu din ceea ce numim „mitologie" îşi alegeau poeţii subiectele ; tot ceea ce îi privea direct pe zei era în mod deliberat lăsat de o parte. Fără îndoială că păţaniile zeilor nu puteau oferi un spectacol tragic, fie numai şi pentru motivul că esenţa însăşi a„ zeilor, caracterul lor nemuritor, făceau imposibilă crfebea unei atmosfere într-adevăr tragice. Am mai văzut că originea tragediei îşi are în parte temelia în culturile funerare şi eroice şi genul tragic a păstrat întotdeauna semnul acestei origini. Mitul tragic făcea să retrăiască personaje de origine omenească sau semi-divină, strămoşi care trăiau încă într-o lume divină, în intimitate cu zeii ; se crea din nou, în felul acesta, un, timp mitic, dar nu divin şi tocmai acest caracter eroic a îngăduit naşterea tragediei ; ea n-ar fi putut niciodată să iasă din. mimesis-ul legendei zeilor : într-un astfel de cadru, ea nu ar fi putut niciodată să depăşească stadiul de teatru egiptean. Suferinţa unui erou şi încercarea de a explica această suferinţă duce la crearea unei situaţii tragice. Aceasta nu poate exista decît în funcţie de dualitatea zei cu caracter etern-eroi cu caracter tranzitoriu. Iată de ce, chiar dacă mitul lui Dionysos-Zagreus şi patimile sale erau cunoscute în epoca arhaică, niciodată nu s-ar fi putut naşte din acesta

tragedia ; ar fi putut da naştere unei drame de tip egiptean, dar caracterul nemuritor şi divin al lui Dionysos se opunea esenţei tragice. E remarcabil faptul că în singura piesă care se situează în lumea zeilor, se găseşte o înfruntare între un zeu, Zeus, şi o făptură care, în ciuda caracterului său nemuritor, are şi un caracter de erou civilizator, Pro-meteu.

în epoca la care scriau tragicii, miturile nu erau structurate într-un ansamblu articulat şi raţionalizat, aşa încît să alcătuiască un fel de desfăşurare în timp, aşa

cum apare la mitografi şi mai ales în Biblioteca lui Apolo-dor. Cea mai mare parte dintre mituri, a cărei origine se găseşte tocmai în epoca prehelenică, transmise oral, se găseau în parte fixate într-o serie de epopei dintre care ne-au rămas *Iliada* şi *Odiseea;* epopeele pierdute ne sînt cunoscute datorită cîtorva fragmente şi datorită unor rezumate date în *Crestomaţia* lui Proclos [30] ; tragicii s-au inspirat în mare parte din acest fond epic pentru subiectele lor şi un studiu asupra miturilor tragice implică întîi o cercetare a surselor poeţilor tragici[31].

TABLOU AL CICLURILOR EPICE ŞI AL TRAGEDIILOR CARE NE-AU RĂMAS

Ciclul troian :

Cîntece ciprice (kypria) compuse în prima jumătate a secolului VI de Stasinos [32]. Raportau toate evenimentele care au precedat *Iliada,* de la disputa între Atena, Hera şi Afrodita la nunta lui Tetis cu Peleu, pînă la mînia lui Ahile prin care începe *Iliada : Ifigenia în Aulida.* Aceste evenimente au inspirat între cincisprezece şi douăzeci de piese — pierdute însă — ale lui Sofocle.

Iliada : Rhesos.

Mica Iliada, de Leshes din Mitilena (începutul secolului VII) : relata evenimentele care au urmat după moartea lui Hector, mai ales moartea lui Ahile : *Aiax, Filoc-tet.*

[30] Primele cercetări sînt datorate lui F.G. Welcker, *Der epische Kyklus (Ciclul epic),* Bonn, t. I, 1835, ed. a 2-a, 1865 ; t. II, 1849. De atunci, Hartung, Wagner, Bethe, Willamowitz-Moellendorf, Kullmann, Monro, Allen au contribuit foarte mult la o mai bună cunoaştere a problemelor, prin lucrările lor. Fragmentele de poeme epice sînt publicate de Kinkel. In limba franceză trebuie să citäm studiile lui Vellay şi ale marelui elenist belgian. A. Severyns.

[31] Welcker, în *Griechischen Tragodien (Tragediile greceşti),* p. 1485—1498, a încercat cel dintîi o clarificare a miturilor la tragici.

[32] Aceste date se află *înaintea* erei noastre ; cîntecele ciprice sînt atribuite şi altor autori decît Stasinos, dar acesta e cel mai deseori atestat. Dau aici cronologia propusă de Jouan, p. 27, nota 3.

Cucerirea Troiei (IUou Persis) de Arctions (sfîrşitul secolului VIII) : *Troienele, Hecuba.*

Reîntoarcerile (Nostos) (a doua jumătate a secolului VI) : se refereau la reîntoarcerile învingătorilor la ei acasă şi la aventurile prin care au trecut acolo, exceptînd periplul lui Ulise : *Orestia* de Eschil; *Electra* de Sofocle ; *Helena, Electra, Oreste, Andromaca, Ifigenia în Taurida* de Euripide.

Odiseea : Ciclopul de Euripide.

Ciclul Danaidei:

Acestui ciclu îi aparţin legendele Argos-ului, de aceea include Welcker aici tragediile care privesc personajele : *Agamerrmâni, Electra* şi *Oreste. Rugătoarele* lui Eschil. *Rugătoarele* lui Euripide.

Ciclul teban :

Oidipoidia : Edip-Rege ; Edip la Colonos. Tebaida : Cei şapte contra Tebei, Fenicienele de Euripide ; *Antigona* de Sofocle.

Ciclul lui Heracles :

Cucerirea Ehaliei: Trahinienele.

Heracles mînios (această poveste e istorisită de Nes-tor lui Menelau în cînturile ciprice ; tot acolo raporta şi povestea lui Oedip). *Heraclizii.*

Ciclul argonauticelor :

Medeea. Welcker asociază mitul Argonauţilor cu mitul lui Atamas, cu care e într-adevăr în legătură şi care e legat şi de ciclul lui Orhomene şi al Minienilor. De acest ciclu leagă şi Alcesta de Euripide.

Ciclul atic : Ion; Hipolit.

Ciclul dionisiac :

Bacantele.

Titanomahia : *Prometeu.*

Miturile şi legendele nu erau dogmatice şi poeţii îşi îngăduiau să le dezvolte, să le modifice, să le lege de

alte mituri, cu cea mai mare libertate, conform intenţiilor care comandau lucrările lor sau, doar, conform necesităţilor „dramatice". Prin însăşi destinaţia operelor lor şi prin spiritul care le însufleţea, tragicii, mai mult decît alţi poeţi, au dat substanţă miturilor, le-au dat o prezenţă, o realitate şi o viaţă care i-au imortalizat pe cei astfel trataţi. Grecii ei înşişi au fost sensibili la originalitatea miturilor la tragici şi le-au consacrat mai multe tratate ale căror titluri ni s-au păstrat[33].

In *Ifigenia în Aulis* Euripide modifică tema care i-a fost dată de cînturile ciprice şi care a fost reluată de Eschil şi de Sofocle. In legenda primitivă, Ulise venea s-o ia pe Ifigenia de la Argos unde rămînea Clitemnestra : Astfel la Euripide, Agamemnon îl găseşte în faţa lui nu numai pe Ahile, dar o găseşte şi pe Clitemnestra, şi prezenţa mamei face drama şi mai patetică. La Euripide, fata se duce de bună voie la sacrificiu, în vreme ce, la predecesorii lui, ea era dusă cu forţa şi Agamemnon el însuşi proceda la sacrificare. Prin aceste modificări, Euripide exaltă caracterul Ifigeniei şi pe al lui Ahile şi îl face pe Agamemnon mai slab dar mai puţin odios.

Ca antecedente la *Rhesos,* nu se cunoaşte decît un frumos pasaj din cîntul X al *Iliadei,* Dolonia. Dar la Euripide, accentul nu mai e pus asupra lui Dolon care se înfruntă cu Ulise şi Diomede care îl ucid, ci asupra regelui trac Rhesos care e ucis de cei doi eroi aheeni, atunci cînd ies noaptea. Euripide se referă la surse cu caracter arhaic, fără îndoială la vreo *saga* relativă la acest rege, aşa cum subliniază domnul Delcourt ; Dolon el însuşi nu mai e, ca în *Iliada,* doar un războinic trimis în recunoaştere, ci e marcat şi de aspecte arhaice de „vîrcolac". Tot acest ansamblu îi dă lui Rhesos un caracter straniu şi dramatic foarte aparte în teatrul grec.

Punctul de plecare al dramei lui Aiax se găseşte în atribuirea lui Ulise a armelor care îi aparţinuseră lui Ahile, preferîndu-1 pe Ulise eroului salaminian. In tra-

[33] Astfel Glaucos scrisese un tratat despre miturile lui Eschil, Dicearh argumente la miturile lui Euripide şi ale lui Sofocle, Filodor cinci cărţi despre miturile lui Sofocle, Asclepiade şase cărţi de Tragâdumenon (subiecte de tragedii).

diţia veche, care se trage tocmai din *Mica IUadă* şi din *Etiopice,* sentinţa e atribuită unor captivi troieni sau, în *Odiseea,* unor femei din Troia. Eschil, care tratase subiectul înaintea lui Sofocle, face din Aiax un erou atenian, ceea ce era firesc la o epocă în care Salamina devenise parte integrantă din Atena. Sofocle tratează subiectul în aceeaşi optică, dar reia de la Pindar o inovaţie care îl înalţă pe Aiax, şi anume că a fost victima unei nedreptăţi. In aceasta stă măreţia eroului lui Sofocle. Printre textele care ne-au rămas, elemente din legenda lui Filoctet se găsesc în *Iliada,* în *Odiseea,* în *Pyti-ca I-a* a lui Pindar. Bahilide se pare că a tratat şi el subiectul, şi cunoaştem felul în care, înaintea lui Sofocle, Escfeti şi Euripide au lărgit tema. In tradiţia veche, Diomede se ducea la erou, în vreme ce în tragedii, acest lucru e pus pe seama lui Ulise, adversar al lui Filoctet. Marea originalitate a lui Sofocle este de a fi introdus personajul lui Neoptolem, care se opune, prin spontaneitatea sa, caracterului viclean al lui Ulise şi care intră în conflict cu caracterul integru al lui Filoctet care, în cele din urmă, l-ar face pe tînăr să se hotărască, dacă nu ar interveni Heracles pentru a-1 face pe fostul său tovarăş să se ducă la Troia.

Vom lăsa de o parte *Troienele,* în care nu sînt folosite decît trăsături neesenţiale ale legendei Troiei şi decorul fundalului, pentru a dezvălui lucrul groaznic pe care îl reprezintă războiul cu consecinţele lui, şi al cărei subiect nu serveşte decît ca suport al unei tragedii eterne. ,

:-,,-..

Aşa cum am văzut în legătură cu ideile lui Eschil, acesta, pe urmele lui Stesihor şi ale lui Pindar, a modificat formula primitivă a *Orestiei* şi a făcut să apese mai ales asupra Clitemnestrei greutatea uciderii lui Agamem-non, ceea ce îngăduie să se provoace la Oreste un caz de conştiinţă pe care nu l-ar fi cunoscut, desigur, dacă poetul ar fi respectat formula arhaică în care Egist era adevăratul instigator la crimă. In *Electra,* Sofocle a reluat cu exactitate tema dezvoltată de Eschil în *Hoeforele,* cu vicleniа „mortului viu" şi cu visul Clitemnestrei care o pune să facă libaţii pe mormîntul lui Agammenon ; dar, în vreme ce personajele lui Eschil apar într-o mare mă-

sură ca victime alp (zeii şi destinul) la persecutorilor lor în introd

persecutorilor lor AşaT± în introducerea la *Elect™ h,*? şi simbolice îi u *V*

u

SCU-rl Care le sînt străine -K" • * doar îmP°triva ?UJh™ază domnul Dreyfus traSdii iti

în introducerea la *Elect™ h,*?Jază domnul Dreyfus şi simbolice îi urmează *âV* ^ "traSedi ei mitice

primă cele două Se$_{men}$t$_{p}$iT P^{Slholo}§^{ic}ă", Euripide su-
acţiunea la ţară, ^^5?^ de EscW1 şi situează dt L ^{ocm}?ta săraă î El
, Ep
^ de EscW1 şi situează săracă în care Electra o
.P^text ^{că} ar fi născut: $^{drama\ bur}$§hează. Dar în **S^*** de ESCW1 ***
şi sibolice îi u primă cele două acţiunea la ţară, ^ ademeneşte p$_{e}$ $_{mai}$~L $_{o}$ evoluţia concepţii^. cele trei piese anare care tinde să donSne s
In vreme ce SnWi .
niilor în urmarea *no^TwV*^ ^{inte}rvenţiei Eri-vechea concepţie eschi ianã - Â® $^{Tei\ Rale}$ Euripide reia că aici, vechile *ze^nuZ*™ *l*^ $^{&1\ SăU}$ dar Se ^{SÎmte} criminale care îl $_{r'lm}$,I J, $^{smt\ decît}$ simbolul nebuniei de cei pe care $_{Se}$ hitSî, • ^{Pe} .f$^{0U\ cînd\ se\ vede}$ P^{ără}sit Sosirea lui *Uenelll* £ A $^{COndamnat\ d}$e poporul argian. Clitemnestrei, anat în nJ^$^{oS\ CU\ puţin\ du}$P^{ă} uciderea Agamemnon e răzbunat o ?^{o} ^{SUb} ^ ^{aspect} P^{olitic} : nul care îi apartine S L V$^{e\ SUie\ din\ nou}$ P$^{e\ tro}$" sînt **învingători iup?l** ramT* $^{Egi^\ fl\ uzur}$P^{a}^, Atrizii Tiest al cărui «Sîw ^{U} ^*ai* ^{tinere} Provenită din raporturile dintre PÎZÎP^*^{1} Euripide răstoarnă tanţă şi accentul $_{P}$ Le *A* ' $^{gls\ nu\ mai\ are}$ impor-răzbunătorul triumfător $^{f\ SSU}$*F*$^{a\ matric}$i^{d}ului ; Oreste, de bunicul său TiS -$^{6\ Con\ a^nat\ de}$ P°P^{or}> ™pins e clar că numai *fr* *£'£** ^{M}.^.?$^{lau\ de}$vine adversarul : fiindcă datele homeS n $^{tU\ Se\ putea\ na}$?^{te} ^ama, într-adevăr tragic Prezentau nici un caracter
Piesa *Androrrmrn*
Euripide a adunat acofndh ^ ^{Urmare}a piesei *Oreste.* la origine I fS ,$^{V6rSe\ teme}$ legendare, străine
?^ ^{constitu}ie elementele tra- ^{dmtre} Andromaca, prizonieră
Sf' $^{Sotîa\ lui}$' $ în atribuirea $_{n}$^{UCI}ţ^{rea} fiului lui Ahile, a cărei $^{eVSnea\ decît}$ Delfienilor în tradiţia Euripide a adunat la origine. Inovat i gice, rezidă în an a lui Neoptolem lui Oreste a instig responsabilitate cea mai veche.
Călătoria lui Orp t -sora sa, Ifigeni$_{a\ Par}$f *t* P
el găsise fondul d?$_{CO}$$_{rul}$u uecoruim
f *t* P ^{Tau}rida, unde o găseşte pe
***IT^* a lui Euri**P**ide' dar** $_{la}$ raportată de Hero-

dot, conform căreia Tauridenii ofereau jertfe omeneşti unei zeiţe care ar fi fost Ifigenia, fiică a lui Agamemnon, şi în existenţa în Atica a unui sanctuar al Artemizei Tau-ropolea lingă care s-ar fi aflat mormîntul Ifigeniei ; de fapt, Euripide a creat astfel un mit etiologic.
In *Elena,* Euripide a brodat doar curioasa legendă dezvoltată de Stesihor în a sa *Palinodia,* imaginată poate de Hesiod în *Catalogul* său, conform căreia la Troia nu s-ar fi aflat decît fantoma Helenei, modelată de zei, eroina, inocentă, fiind rămasă în tot acest timp în Egipt, lingă Proteu. Era o legendă de invenţie recentă, pe care Euripide îşi putea îngădui să brodeze oricît dorea.
Danaidele, pe care Eschil le-a făcut eroinele corului din *Rug&tQfirele,* reprezintă un ansamblu complex de mituri şi de legende. In epopeea Danaidelor, din care ne-au rămas fragmente scurte, ele apar ca fecioare războinice, un fel de amazoane care trăiesc înarmate pe malul Nilului ; poate că din tradiţia aceasta a luat Eschil comparaţia pe care o face regele între ele şi amazoane, ca şi caracterul lor integru şi repulsia lor de a se însoţi cu fiii lui Egiptos. Dimpotrivă, abia în dialogul pseudo-platonician, *Ariohos,* datînd din secolul III î.e.n., sînt identificate Danaidele cu fiinţele blestemate care trebuie să umple celebrul „butoi", imagine de origină or-fică ; e totuşi posibil ca Eschil să le fi cunoscut şi ca genii ale ploii, dar nimic din acest lucru nu apare în tragedia lui.
Rugătoarele lui Euripide exprimă pretenţiile atenie-nilor de a stăpîni sepulturile căpeteniilor care atacaseră Teba, pretenţii pe care Eschil le dezbătuse în piesa *Eleuzinienii;* şi aici ne aflăm dinaintea dezvoltării unui mit etiologic. Cu toate că ţine de ciclul din Argos prin personajul lui Adrast, fondul mitic al acestei tragedii aparţine în parte ciclului teban de care e legat războiul celor şapte.
Mitul lui Edip a fost tratat de cei trei tragici. După puţinul pe care îl ştim despre *Edip* al lui Eschil, o greşeală a lui Laios era la baza înlănţuirii de eroi al căror deznodămînt e moartea lui Eteocle şi a lui Poli-nice : Laios procedase împotriva interdicţiei oracolului.

In tragedia lui Euripide, Edip era orbit de către tovarăşii lui Laios, poate în timpul încăierării în cursul

căreia 1-a ucis pe tatăl său. Se pare că Iocasta nu se sinu-cidea, fiindcă o regăsim în *Fenidenele,* la vremea atacului celor şapte şi abia la sfîrşitul acestei piese se înjunghie-cu o sabie, pe trupurile neînsufleţite ale celor doi fii ai săi. Or, conform unor tradiţii primitive, Eteocle şi Po-linice, Antigona şi Ismena nu erau copiii Jocastei, ci ai lui Edip cu Eurigane, cu care s-ar fi căsătorit după moartea Jocastei. Pe de altă parte, Homer pare a nu cunoaşte tema orbirii lui Edip. Tradiţia morţii lui Edip la Colon os e de origină atică şi nu are nici o bază în legenda primitivă. De altfel se prea poate că Oidipoidia, care relata povestea lui Edip şi a lui Laios, şi Tebaida care relata expediţia celor şapte, să îşi fi luat izvorul din mituri care, la origine, nu aveau nici o legătură între ele. Sinuciderea Antigonei este şi ea o invenţie a lui Sofocle, poetul tragic la care găsim cele mai multe sinucideri ; Euripide, care a tratat acelaşi subiect, o face pe Antigona să se mărite cu Hemon.

Această rapidă examinare a unora din felurile în care tragicii au tratat miturile transmise de ciclurile epice, dezvăluie în acelaşi timp amestecul între respectarea tradiţiei şi interpretarea acestei tradiţii. Poeţii îşi permiteau numeroase modificări de amănunt, dar erau în aceasta cu atît mai liberi cu cît numeroase dezvoltări necesare sau aşteptate erau lăsate în umbră. Exista deseori o simplă explicaţie cu caracter popular. Astfel, la Corint exista un rit cu caracter expiatoriu, în templul Herei ; pentru a-1 explica, s-a presupus o legătură între el şi tradiţia timpului petrecut în acest oraş de Medeea şi Iason pe care l-ar fi îndrăgit fiica regelui Creon ; aceste expieri ar fi fost făcute în cinstea uciderii copiilor Medeei de către Corintieni ; Euripide reia aceste legende vagi şi prost structurate şi face din ele o dramă care fixează mitul sub o formă nouă şi articulată.

Pe de altă parte, forma însăşi a tragediei le-a îngăduit poeţilor să dea unora dintre aspectele mitului un relief deosebit, graţie caracterelor eroilor care, astfel co-borîţi pe scenă, găsesc întemeierea comportării lor în „motivaţii" psihologice pur omeneşti.

PERSONAJELE TRAGICE

Personajele mitice nu prea aveau consistenţă. Homer, cel dintîi, a înălţat anumite figuri cu un relief care le-a dat o adevărată nemurire, începînd desigur cu eroii care domină fiecare dintre epopeele pe care i le atribuiau Grecii, *Iliada* cu Ahile, *Odiseea* cu Ulise. Trebuie să aşteptăm tragedia lui Eschil pentru a găsi din nou personaje atît de ferm desenate ca acelea din epopeile homerice.

Prometeu era o figură populară, dar fără mare consistenţă şi judecată în feluri diferite, iar Hesiod îl arată doar ca pe un viclean care încearcă mereu să îl înşele pe Zeus. -J^schil face din el o figură măreaţă. E singurul zeu cărura\-a fost milă de oameni şi care a acceptat să sufere pentru a.4 izbăvi de unele dintre nenorocirile lor. Dar această făptură care cunoaşte mila rămîne inflexibil şi dispreţuitor faţă de cei mari şi de cei care îi măgulesc ; celor care ar vrea să-1 plîngă dar se tem de mînia lui Zeus, ca Oceanos, el ştie să le răspundă cu o fermitate în care o oarecare amabilitate e subliniată printr-o uşoară ironie, puţin dispreţuitoare. Dar el are un ascuţit simţ al nedreptăţii ce i se face, şi acesta justifică vehemenţa cu care i se adresează lui Hermes, sol al lui Zeus. Prometeu este modelul de om liber şi generos care, nefericit şi solitar, se ridică împotriva oricărei tiranii şi tuturor josniciilor.

Orestia ne oferă caracterele cele mai diverse şi cele mai opuse. Piesa *Agamemnon* e dominată de personalitatea Clitemnestrei şi a Casandrei. Soţia lui Agamemnon e tipul femeii puternice, virile ; e o „leoaică", nu şovăie să-şi asasineze soţul pentru a continua să trăiască în adulter ; dar găseşte un pretext la această crimă, răzbunarea fiicei sale, Ifigenia, şi tot aşa va încerca să se justifice în faţa lui Oreste, în *Hoeforele ;* dă dovadă şi de o minunată ipocrizie cînd îşi manifestă bucuria de a-şi revedea soţul pe care se pregăteşte să-1 sacrifice; se preface distrusă de durere cînd îl aude pe Oreste, care se dă drept un străin, anunţîndu-î propria sa moarte. Clitemnestra este tot atît de inflexibilă ca şi Prometeu, dar în ură şi în dorinţa de răzbunare. Totuşi această femeie cu un caracter atît de bărbătesc încît, atunci cînd

înţelege că a căzut într-o capcană, în *Hoeforele,* cere un topor ca să vadă cine va fi învingătorul şi cine învinsul,, arată, pe de altă parte, că posedă o latură feminină, prin gelozia ei împotriva Casandrei ; cu toate că e adulteră şi că îl urăşte pe soţul ei, o urăşte şi pe captiva care, oricum, îi e rivală. Comparată cu ea, Casandra e tipul purităţii şi al mîndriei ; a îndrăznit să-1 refuze pe Apolo care s-a răzbunat crunt, dîndu-i darul profeţiei. Captivă,, în nenorocirea ei ea opune o tăcere trufaşă aroganţei Clitemnestrei ; datorită darului ei de a vedea în viitor, ştie că va muri şi îşi înfruntă destinul cu mult curaj, dar e însufleţită de simţiri omeneşti şi cunoaşte toate slăbiciunile ; are gesturi de revoltă, îşi frînge „derizoriul'[1] toiag profetic şi, cînd să intre în palatul în care ştie că va primi lovitura fatală, dă înapoi,

cu groază, dinaintea acestui lăcaş „şiroitor de sînge" ; simţim că are un suflet împărţit între dezgustul de o viaţă dureroasă şi spaima în faţa neantului morţii.
Acestea sînt doar cîteva personaje desenate cu trăsături vii, reliefate, atît de proprii geniului lui Eschil. Dar am putea studia pe fiecare din personajele pe care le aduce pe scenă şi am vedea că toate sînt caracterizate, după condiţie, vîrstă şi sentimentele care le domină. Eschil excelează în a face ca fiecare personaj să fie viu şi prezent, doar prin cîteva cuvinte, printr-o atitudine care îi conferă originalitatea proprie. El nu lasă de o parte nici sentimentele feminine, mila, duioşia, dar geniul său mai ales bărbătesc, s-a oprit cu preferinţă la ceea ce era măreţ, violent şi sumbru.
Ceea ce caracterizează eroii lui Sofocle este voinţa lor sălbatică, o forţă- sufletească excepţională. Totuşi nu sînt făcuţi dintr-o singură bucată şi această convingere intimă a dreptăţii cauzei lor nu-i împiedică să cunoască slăbiciunile omeneşti. Antigona, inflexibilă cu atîta blîn-deţe, se vaită cînd se gîndeşte la soarta ei nefericită ; Filoctet se vaită şi el de rana lui, iar Aiax, nu fără emoţie conţinută, evocă moartea care îl va cuprinde şi îşi ia rămas bun de la lumina soarelui. Electra, atît de înrăită, atît, de dură faţă de ea însăşi şi de duşmanii ei, se topeşte de afecţiune în braţele fratelui ei pe .care îl regăseşte. Pe toţi, de asemenea, îi însufleţeşte în cel mai

înalt grad sentimentul onoarei şi al gloriei, toţi simt nevoia de *a* înfăptui ceea ce consideră ei că e datoria lor, nu e vorba de vreun imperativ categoric impus de norme sociale şi colective, ci de ceea ce le-a arătat conştiinţa lor că e just, dincolo de orice zadarnică lege morală clădită de Stat spre propriul lui profit : Antigona întrupează, desigur, cel mai pur model al acestui sentiment izvorît din suflete nobile şi rare, dar el se găseşte la oricare dintre eroii sofocleeni ; aşa e dorinţa de răzbunare la Electra, la Aiax, la Filoctet, dorinţe puternice ale căror motive diferă la fiecare : ca şi eroii homerici, eroii lui Sofocle personifică în felul cel mai strălucitor individualismul grec.
In juîb| acestor personaje atît de puternice, evoluează personajele secundare care nu au mai puţină vigoare şi relief, dar prin care poetului îi place să picteze toate nuanţele sufleteşti. Aşa sînt Tecmessa şi Teucer, Ismena şi Grisotemis, Oreste şi Neoptolem. în vreme ce, pe cît putem şti, Eschil prezentase dragostea cu consecinţele ei funeste, ca la Clitemnestra şi la Egist, Sofocle e primul poet tragic care pictează dragostea unui suflet blînd şi slab ca al Deianirei. Antigona nu ne lasă deloc să bănuim sentimentele ei faţă de Hemon, acesta însă e totuşi admirabil descris : plin de respectul pe care vechii Greci îl propovăduiau faţă de tată, el nu-i răspunde decît cu puţine cuvinte tatălui său, într-o primă întrevedere, dar cînd descoperă moartea Antigonei, se lasă cu violenţă în voia pasiunii lui, îl scuipă în faţă pe tatăl său, încearcă să-1 lovească cu sabia şi în cele din urmă se înjunghie pe sine însuşi : cu greu ar fi putut altcineva să arate o pasiune atît de puternică în scene atît de scurte.
Dar cel care pictează prin excelenţă pasiunile, este Euripide. Acestui observator al firii omeneşti, acestui amator de suflete, i-a plăcut să dea viaţă unui întreg univers de bărbaţi, de femei şi de copii, studiind comportarea lor în funcţie de o situaţie dată şi de un caracter definit. Dacă am fi avut fericirea să ni se păstreze teatrul complet al lui Euripide, am dispune fără îndoială de o întreagă galerie de portrete care ar cuprinde omul în totalitatea lui, dincolo de moravurile şi de convenţiile unei epoci.

Euripide, cel dintîi, a adus pe scenă toate tipurile de oameni şi toate vîrstele, de la frageda copilărie pînă la bătrîneţe : copiii lui Heracles şi copiii Medeei, care nu au încă o personalitate bine afirmată, spre deosebire de adolescenţii plini de mîndrie, de duioşie şi de puritate, ca Ion, Ifigenia (în Aulis). Vin apoi tinerii care ne înfăţişează deseori eroismul propriu inconştienţei vîrstei lor : Polixena, Macarie, Meneceu ; şi tinerii copleşiţi de propriul lor destin datorat în parte caracterului lor, ca Oreste sau ca Hipolit, Eteocle sau Penteu, cărora le corespund tinerele Electra, Hermiona, Casandra.
Bătrînii lui Euripide nu sînt cei mai puţin interesanţi dintre aceste personaje. Ei sînt marcaţi de o forţă a sufletului, de o violenţă sau de un egoism care dau fiecăruia o personalitate bine definită : aşa sînt Feres, tatăl lui Admet, Peleu din *Andromaca,* Amfitrion, Tindar, Ale* mena şi mai ales Hecuba. In sfîrşit, adulţii, tîrîţi de întreaga forţă a pasiunii lor, personaje dintre care se disting mai cu seamă trei : Alcesta, Medeea şi Fedra. Fedra permite punerea în valoare a dorinţei lui Euripide de a urmări dezvoltarea pasiunilor conform diferitelor caractere. In cel dintîi *Hipolit,* Fedra se lasă în voia pasiunii ei, o justifica prin infidelităţile lui Tezeu şi fără îndoială că îi declara direct lui Hipolit sentimentele ei, sinuciderea intervenind abia după accidentul lui Hipolit; această Fedră care se lasă astfel dusă de sentimentele ei este foarte diferită de Fedra din al doilea Hipolit, pe care îl cunoaştem, cu slăbiciunea ei, cu visările ei, cu atitudinea ei reţinută, Fedra care se simte vinovată şi care se sinucide, descoperind

imposibilitatea dragostei ei.
Din cauza dorinţei sale de a descrie toate stările sufleteşti şi toate pasiunile omeneşti, Euripide trebuia să aducă pe scena tragediei toate virtuţile şi toate viciile ; astfel contemporanii lui, al căror purtător de cuvînt s-a făcut Aristofan, văzînd piesele lui, şi-au pus problema valorii morale a tragediei.

7

VALOAREA ŞI PERENITATEA TRAGEDIEI

VALOAREA MORALA ŞI EXEMPLARĂ

EROII TRAGICI ŞI CULTUL EROILOR

CULTOJL EROILOR nu e străin de naşterea tragediei -— am amftis acest lucru. Ar trebui să lămurim sensul pe care îl putem da „eroului" şi originii acestui cult.
Etimologia termenului grec e obscură. A fost pus în legătură cu numele Hera, ceea ce nu ne lămureşte întru nimic, sau cu latinescul *herus,* proprietar, stăpîn. Acest din urmă sens îl ia la Homer, în *Iliada,* dar în *Odiseea,* accepţiunea lui se extinde şi numele este dat atît unui războinic cit şi unui om care se deosebeşte de ceilalţi prin originea lui sau prin vreun talent. Dar încă de la Homer desemnează un semi-zeu sau un om ridicat la rangul de semi-zeu, cu această nuanţă religioasă pe care o va păstra la scriitorii de mai tîrziu. O altă apropiere cu latinescul *servare* lămureşte sensul lui care e legat de „cel care păzeşte" sau care „izbăveşte" [1],
Originea eroilor şi a cultului eroilor rămîne în aceeaşi măsură subiect de controversă. După Paul Foucart [2], eroii ar fi morţi de rang înalt care, din cauza puterii pe care o avuseseră în viaţa pămîntească, păstrau şi dincolo de mormînt putere asupra treburilor pămînteşti ; li s-ar fi închinat un cult pentru a-i face să fie binevoitori. L.R. Farnell susţine de asemenea o origină „evhemeristă"

[1] Vezi, în Liddell-Scott, diversele accepţiuni ale cuvîntului şi evoluţia sa.
[2] *Le Culte des heros chez Ies Grecs (Cultul eroilor la greci), Meni. de VAcad. des Inscript. (Memoriile Academiei pentru Inscripţii),* Paris, 1918.

a eroilor şi a cultului lor[3], iar domnul P. Nilsson caută în cultul morţilor din epoca miceniană originea cultului eroic din Grecia clasică[4]. înaintea lor, E. Rhode subli-niase caracterele „funebre" ale cultului eroilor ; după el> eroii ar fi spiritele oamenilor morţi, dar admitea şi posibilitatea ca unii eroi să fi fost vechi zei ; prin faptul că acest cult nu este atestat în Homer, el susţinea originea lor recentă [5].
Se pare că realitatea e mai complexă. Doamna Del-court s-a ridicat împotriva acestor teorii evhemeriste. Ea a amintit teza lui Usener, conform căreia numeroşi eroi nu sînt decît „spirite" personificate ; a căutat mai ales să demonstreze că eroii sînt zei care au luat înfăţişare omenească atît de individualizată, încît nu a mai fost în curînd văzută decît ea, sau că au întrupat rituri căzute în desuetudine[6]. Există, fără nici o îndoială, o mare parte de adevăr în această concepţie, dar se pare că ea nu explică ansamblul fenomenului şi evhemerismul nu trebuie respins : „eroizările" istorice ale fondatorilor ca Timesias din Clazomene, făcută de oamenii din Abdera, a lui Filip din Crotona, pentru frumuseţea sa, eroizare făcută de Egestini, a lui Miltiade şi a lui Brasidas, ne arată o anume geneză a fenomenului. Perenitatea cultului pînă în plină epocă istorică, atestată în unele morminte din epoca miceniană pare, pe de altă parte, să încline spre, a le interpreta ca pe culturi eroice a căror origine s-ar afla în cele funerare. Aspectul funerar al multor culturi de eroi e de asemenea prea marcat pentru a putea să nu apară decît ca element secundar.
Totuşi, pentru Grecii vechi, eroii nu erau altceva decît oameni ieşiţi din comun şi înălţaţi, după moarte, la rangul de semizei. Mărie Delcourt a subliniat faptul că „pînă în 438 nici o piesă nu se încheie cu momentul în care

[3] *Greek hero-cults and ideas of imortality (Cultul eroilor la greci şi noţiunea de imortalitate),* Londra, 1922.
[4] *The Minoan-Mycenean Religion and its survivals in Greek Religion (Religia minoan-miceniană şi supravieţuirea ei în religia greacă),* Lund, 1927 (ediţia a 2-a, 1950).
[5] *Psyche,* trad. A. Reymond, Paris, Payot, 1952, p. 123 şi urm.
[6] *Legendes et Cultes de heros en Grece (Legende şi culturi ale eroilor în Grecia),* Paris, P.V.F., 1942.

unui om care va muri i se făgăduiesc onoruri divine[7] şi ea îi atribuie lui Euripide această inovaţie pe care Sofocle o va urma în *Edip la Colonos;* prin acest argument respinge ea teza lui Ridgeway şi a lui Nilsson, conform cărora tragedia s-ar fi născut din culturile funerare şi eroice. Dar face o confuzie, fiindcă Euripide nu e inventatorul culturilor eroice care existau mult înaintea lui : cultul lui Adrast din

Siciona datează cel puţin din secolul VII ; la jumătatea secolului următor, Spartanii, ■sfătuiţi de Pitia, au luat osemintele lui Oreste, păstrate la Tegeea, ceea ce le-a îngăduit să-i învingă pe Tegeaţi ; în 476, Cimon a adus la Atena rămăşiţele lui Tezeu. Oreste şi Tezeu apar limpede ca eroi protectori ; din omul cariH^a murit, din fostul om puternic, emană o forţă magică pe care oamenii o captează spre folosul lor, făcîndu-şi-1 prielnic prin ofrande şi libaţii. în secolul VII, în timpul căruia a trăit cu siguranţă Hesiod, ei erau consideraţi de acesta ca semi-zei care primeau cinstire semi-divină, în vreme ce la sfîrşitul aceluiaşi secol, Dracon recomandă să fie cinstiţi eroii naţionali după obiceiul strămoşesc, ceea ce dovedeşte marea vechime a cultului acestuia.

Cultul eroilor, începînd cu tragedia şi mai ales cu Euripide, este interesant prin faptul că moralizează. Acest lucru apare pentru prima oară în *Alcesta,* în 438, piesă în care eroina e descrisă ca un model de virtuţi domestice ; corul exprimă limpede acest lucru : *Mormîntul ei deopotrivă / Cu-al zeilor nemuritori J Va fi cinstit cu-n-■chinăciune* / *De către deşii trecători.* / *Din calea lui se va abate / Drumeţul, s-o apropia / De-al ei mormînt ca de un templu / Şi-n felul ăst se va ruga*; / *Pentru-al tău soţ ţi-ai dat viaţa* / *Şi-acum eşti geniu; te rog, vin* / *In ajutorul meu, stăpînă / Şi fă să-mi meargă toate-n plin.* (vers. 995, trad. St. Bezdechi). In *Hipolit încoronat,* care moare fiindcă a fost prea virtuos, Artemis îi promite tînărului muribund onoruri de erou pentru că suferise o astfel de nedreptate, iar în prima versiune a lui *Hipolit Ca mască* corul exclamă : O *Preafericitule, cită cinstire ţi se cuvine, Hipolit erou, pentru curăţia ta '■ Nu,*

[7] *Op. cit.,* p. 45 şi 52.

Jiu se *află, la om, putere mai mare decît a virtuţii ! Tot se arată mai curînd sau mai tîrziu, harul atît de ales al pioşeniei.*

Tragedia, mai ales a lui Euripide, marchează o evoluţie capitală în cultul eroilor ; eroul nu mai apare ca un protector magic, rămăşiţele lui nu mai sînt un fel de talisman, ci devine un model demn de a fi imitat, un ţip uman oferit ca ideal care trebuie să fie ajuns. Această idee va lua o mare extindere în epoca helenistică, mai ales la sectele filosofice şi mai ales la stoici, care vor căuta modele în Heracles şi în eroii homerici. Aici se află rădăcina cultului sfinţilor creştini [8].

VALOAREA MORALA SI EDUCATIVA

Ajungem astfel să ne punem problema valorii morale a tragediei. Nietzsche considera că tragedia nu posedă nici o valoare morală [9], ceea ce îl opune prietenului său Erwin Rhode care susţinea că poeţii tragici erau educatori [10]. Trebuie să specificăm imediat că ar fi absurd să vrem să judecăm tragedia prin prisma deformantă care e morala moştenită de noi de la Reformă şi de la Contrareformă, şi mai ales de la Monarhia şi de la Republica burgheză din secolul trecut, şi din care tot nu reuşim să ieşim. Dacă s-ar uita mai în de-aproape, cenzorii noştri moderni ar fi fără îndoială îngroziţi fiindcă, prin unele aspecte ale ei, tragedia greacă apare ca o culme a imoralităţii : acolo domneşte violenţa, atît în sentimente cît şi în fapte : taţi şi mame îşi ucid copiii ; soţiile îşi ucid soţii ca să guste în siguranţă plăcerile adulterului şi se laudă cu faptele lor, copiii îşi ucid taţii sau mamele, fiii

[8] Pentru modelele tipurilor „eroice", vezi F. Buffiere, *Les Mythes d'Homere et la pensie grecque (Miturile lui Homer şi gîndirea greacă),* Paris, Belles-Lettres, 1956. Asupra aspectului moral al cultului eroilor, vezi Festugiere, *La Saintete (Caracterul sacru),* Paris, P.V.F., 1942.

[9] Conform normelor noastre morale. Dar vezi, p. ex., *Aurore,* aforism 172.

[10] *Psyche, op. cit.,* p. 447.

se însoţesc cu mamele lor şi unele piese pierdute arătau iubiri aşa-zis vinovate între frate şi soră, a doi bărbaţi sau al lui Pasifae cu taurul. In vreme ce morala noastră care vrea ca vinovatul să fie întotdeauna pedepsit, acest lucru nu constituie nicicum o normă la tragici : Medeea fuge din Atena după ce a provocat moartea lui Creon şi a fiicei lui şi după ce şi-a ucis copiii ; Elena, care a fugit cu iubitul ei şi a pricinuit toate nenorocirile Grecilor şi Troienilor, îşi încheie în mod fericit viaţa pămân-tească în căminul ei, la Sparta; dimpotrivă, virtutea ducea la moarte atît pe Antigona cît şi pe Hipolit. In acelaşi timp, ura şi răzbunarea ucigătoare domină scena». şi chiar .dacă omorul nu e reprezentat, e descris cu plăcere şi (Snţsecinţele lui sînt arătate : pretutindeni domneşte violenţa şi sîngele curge în şiroaie.

Fără îndoială că, în timpul vieţii lui Euripide, Aristo-fan i-a reproşat că a pus în scenă Fedra şi Steneboia fără pudoare ; dar nu o făcea în numele moralei fiindcă, pe acest plan, comediile lui nu ar putea niciodată să fie jucate pe scenele noastre, aşa cum erau jucate în teatrele antice, ci avînd în vedere normele etice pe care le atribuia el genului tragic.

Şi totuşi, valoarea etică a tragediei apare cu o astfel de vigoare încît domnul Aylen, de pildă, a putut susţine că înainte de orice altceva, tragedia e un instrument de comportare morală şi că principala ei funcţie constă în a ajuta omenirea să ajungă la sorocul său muritor şi să-!. facă pe om să se gîndească la menirea lui şi la relaţiile lui cu universul*n*. Nu e nevoie să reluăm aici argumentele autorului, iar ceea ce am mai spus despre elementul tragic în tragedie şi despre concepţiile poeţilor tragici, lasă să se întrevadă acest aspect.

Caracterul „eroic" al personajelor tragice, „virtutea" lor, care e o *arete,* o *virtu* conform concepţiei italiene din timpul Renaşterii, adică forţă a sufletului, acea înălţare cu care sînt privite evenimentele şi propria soartă, acest ideal pe care ni-1 clădim şi către desăvîrşirea căruia ne

[11] L. Ayleen, *Greek tragedy and the modern world (Tragedia greacă şi lumea modernă),* Londra, 1964.

îndreptăm toate strădaniile — şi nu palidele imperative morale exaltate de ipocrita societate burgheză a secolului trecut, pentru care Nietzsche avea cel mai profund dispreţ — această virtute apare într-adevăr ca un model de imitat, care nu poate decît să-1 înalţe pe om.

Pe de altă parte, tragediile, mai ales ale lui Euripide, sînt pline de remarci cu valoare moralizatoare. Doica din *Hipolit* exclamă : *Ca nebuni, dorim tot ce străluceşte pe pămînt* (vers 193) ; Andromaca îi răspunde Hermio-nei : *Cei mari în trufia lor, nu suportă să fie mustraţi de glasul celor mărunţi* (vers 188) ; soldatul din Elena declară : *adevăratul prezicător e simţul dreptăţii şi al curajului* (vers 757) ; Electra spune, adresîndu-se cadavrului lui Egist : *Cea mai mare greşeală a neştiinţei tale a fost de a fi pretins că eşti cineva datorită proaspetei tale bogăţii. Aceasta nu ţine decît scurtul răstimp cît o ai. Ceea ce durează nu e bogăţia, ci caracterul, fiindcă e înnăscut şi poate înfrunta nenorocirea* (vers. 937 şi urm.) ; sau răspunsul mîndru pe care îl dă Andromaca lui Me-nelau : *Părere ! Părere ! Cîţi oameni care nu sînt nimic îţi datorează o viaţă de fast şi de mărire ■ ti stimez pe cei ai căror glorie e întemeiată pe adevăr, şi îi socotesc fericiţi. Dar renumele care vine de la minciună nu este pentru mine decît o amăgire şi pură întîmplare... Există oameni care par plini de înţelepciune şi care strălucesc, dar pe dinăuntru ei sint ca toţi ceilalţi, în afară de bogăţie, în care constă puterea lor unică.* (vers. 319 şi urm.).

In sfîrşit, întreaga tragedie şi mai cu seamă a lui Es-chil, a ilustrat adagiul care se găseşte în Hesiod : suferinţa îl formează pe om, ea îi dă o conştiinţă. Lucrul acesta se vede mai ales în *Perşii,* piesă în care Xerxes trebuie să îşi piardă armata şi să suporte umilinţa unei cumplite înfrîngeri pentru a deveni conştient de condiţia lui de om. Corul din *Agamemnon* (vers 176 şi urm., trad., G. Murnu) declară ferm acest lucru : *Zeus i-a îndrumat pe toţi oamenii spre cugetare.* / *A-ntemeiat din patimă-nvăţare.* Iată o lecţie importantă care nu trebuie pierdută şi prin care suferinţele omeneşti dobîndesc o oarecare justificare.

, „CURĂŢIREA" PASIUNILOR

Un studiu asupra valorii morale a tragediei, oricît de scurt ar fi, ne duce la examinarea problemei *catar sis*-ului. In *Poetica,* Aristotel declară că tragedia este „imitarea unei acţiuni... care, datorită milei şi a spaimei, de-săvîrşeşte *catarsis-ul* propriu simţirilor de acest fel". In sensul propriu, termenul de *catarsis* înseamnă „purificare", şi medicina veche îl foloseşte în sensul de „pur-gare" ; la Platon are sensul de uşurare a sufletului[12]. Fraza lui Aristotel a dat naştere multor interpretări. După Goethe, *catarsis-vl* nu s-ar aplica spectatorilor, ci personajelor piesei, şi s-ar referi la pedepsirea vinovatului[13]. O accepţrofte similară a susţinut Demetrios Bernardaki,, după care trebuie să înţelegem astfel gîndirea lui Aristotel : „prin milă şi spaimă tragedia duce la bun sfîrşit ispăşirea faptelor rele care stîrnesc această milă şi această spaimă.

Pare greu să susţinem o astfel de explicaţie. In realitate adevăratul gînd al lui Aristotel a fost pus în lumină încă de la începutul secolului trecut de către Henri Weil : spectacolul tragediei, făcîndu-ne să simţim teama şi mila, ne procură uşurarea pe care o dă satisfacerea nevoii noastre de asemenea emoţii[14].

Vechii Greci au avut o cunoştinţă intuitivă a mecanismelor profunde ale subconştientului şi ale nevoilor sufleteşti, ei au exprimat-o în simboluri cu care au încărcat unele din miturile lor, dar au explicitat-o şi mai raţional, fără totuşi să poată ajunge la o adevărată aprofundare. Totuşi, ei nu au ignorat aspectele patologice, mai ales cele ale anxietăţii descrise în tratatele hipocratice.

Avem un exemplu cracteristic, de *catarsis,* tămăduire a unei boli mintale, în coribantism. *Korubantionţii,* avînd tulburări care se exprimă, după Platon, prin „fobii sau

[12] Arist., *Poet.,* VI, 2. El vorbeşte despre catarsis în legătură cu muzica în *Polit.,* V, 7. Platon, *Fedru,* 67c.
[13] Dalmeyda, *Goethe,* p. 379. Bernardakis, în ediţia sa comentată a *Fenicienilor,* Atena, 1888.
[14] Se găseşte un rezumat cu o bibliogr. în Weil, *Etudes sur le drame antique (Studiu despre drama antică),* p. 157 şi urm.

sentimente de angoasă rezultînd dintr-o condiţie mentală morbidă" [15], erau tămăduiţi, conform riturilor coribantice (Coribanţii erau sectanţi ai Cibelei), prin muzică şi prin dans.
Acestea sînt bazele pe care putem extinde concepţia aristotelică a *catar*sis-ului. Desigur, trebuie să ţinem seama de faptul că tragedia nu era destinată unor bolnavi, în sensul clinic al termenului, dar ea atingea tot ce zace în străfundul subconştientului fiecărui om şi ceea ce, prin atingeri neaşteptate, provoacă un dezechilibru mental ; tragedia rămînea un mijloc de a conserva acest echilibru. Spun că nu era decît un mijloc, în aceeaşi măsură cu toate manifestările colective ale grupurilor sociale, manifestări expresive mai cu seamă la popoarele arhaice unde sînt în general însoţite de dansuri, cîntece, muzică, recitări, legende epice, care au toate caracter ritual.
O apropiere de *catarsis,* în accepţiunea vecină cu cea a lui Aristotel, în domeniul psihologiei adîncurilor, a fost făcută de şcolile de psihanaliză freudiene. Profesorul Moreno a folosit termenul într-un sens puţin diferit, pentru a defini efectele terapeutice ale psihodramei. Şi cred că în psihodramă şi în consecinţele catartice putem găsi cele mai multe analogii cu tragedia. Desigur, trebuie să ţinem seama de faptul că psihodramă e o metodă curativă, că pacienţii sînt actorii propriei lor drame, improvizată şi dirijată de medic [16]. Trebuie totuşi să remarcăm că tragedia originală, în care participanţii acţionau în mijlocul corului şi care era fără îndoială improvizată pe o temă dată şi dirijată de poet, era mult mai apropiată de psihodramă decît tragedia elaborată a secolului V. Tragedia apare ca un fel de *„catarsis* de grup", după expresia lui Moreno. Legătura strinsă care se stabileşte între actorii care trăiesc drama şi spectatori, provoacă un
[15] Citat de Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel (Grecii şi iraţionalul),* p. 85 şi urm., care consacră mai multe pagini acestei probleme.
[16] Mai ales lucrarea fundamentală a lui J. L. Moreno, *Das Psychodrama (Psihodramă),* Miinchen-Berlin, 1957. In franceză, lucrarea de bază e formată din reunirea mai multor studii de Moreno sub titlul *Psychotherapie de groupe et Psychodrama (Psihoterapie de grup şi Psihodramă),* Paris, P.U.F., 1965.

transfer psihanalitic dintre ale cărui rezultate pozitive unul poate fi o „terapie în profunzime a grupului", ceea ce e chiar definiţia psihodramei. E remarcabil faptul că, în complexitatea ei, tragedia cuprinde mai multe metode psihodramatice : psihodrama analitică, în care e „jucat" un „complex", sociodrama, în care sînt tratate relaţiile între popoare şi între grupuri, axiodrama care dramatizează aspiraţiile morale ale sufletului individual şi ale sufletului colectiv, psihodansul, extindere a psihodramei prin dans, şi în sfîrşit psihomuzica.
Pusă în lumina psihodramei, tragedia se arată a fi nu numai un simplu amuzament sau o manifestare culturală, dar şi — mai ales — un mijloc de a stabiliza afecţiuni psirfoe, de compensare a unor nevoi care, refulate, ar duce la dezechiMbru şi la o stare patologică. Atunci putem vedea o valoare psihologică, chiar morală, în violenţele şi în aspecte ale tragediei pe care morala burgheză, întemeiată numai pe un ansamblu de constrîngeri sociale, le socotea imorale. In această optică, *catarsis-ul* aristotelian capătă o dimensiune nouă şi pătrunde în psihologia adîncurilor. Ea apare ca o necesitate socială şi individuală, şi putem chiar să ne întrebăm în ce mir sură frumosul echilibru al sufletului grec îşi găseşte parţial explicaţia în vulgarizarea teatrului în toate straturile sociale, pe cînd în epoca noastră, nu e decît „distracţia" unei minorităţi. In sfîrşit, consecinţă ultimă, astfel de consideraţii ne fac să atingem de aproape prostia inexprimabilă a cenzurii şi a celor care o susţin, care lezează şi altceva decît libertatea de creaţie, „creaţiile" cenzurate fiind, dealtfel, deseori mediocre. ,...
DECLINUL ŞI SUPRAVIEŢUIREA TRAGEDIEI POEŢI MINORI
Dacă, luăm în considerare faptul că în fiecare an erau reprezentate 9 tragedii la Marile Dionisii şi tot atîtea la Leneene, şi că aceste piese erau selecţionate dintr-un număr mâi mare de lucrări prezentate de poeţi, ne dăm seama cîţe opere au putut fi scrise în ultimii ani ai secolului VII şi în primii douăzeci de ani ai secolului IV.

Din toată această producţie ne-au rămas vreo sută de titluri, punînd la socoteală şi tragediile celor trei mari tragici, cîteva zeci de nume şi un anumit număr de fragmente.

:.
Dintre toţi aceşti poeţi nu se ştie în ce măsură posteritatea a fost justă faţă de ei, pentru că unii aveau probabil talent, iar unii ies în evidenţă cu oarecare relief. Trebuie să citäm mai întîi familiile de poeţi. Eschil a influenţat o întreagă descendenţă de familie ; timp de patru generaţii, mai mulţi dintre descendenţii direcţi ai poetului sau cei ai surorii lui, măritată cu Filopites, au produs tragedii în stilul lui Eschil. în familia lui Sofocle, fiul său, lofon, care a compus 50 de tragedii, era considerat de Aristofan ca primul poet tragic al Atenei, după moartea tatălui său ; Sofocle cel Tînăr, fiu al lui Ariston, a scris 40 de tragedii şi a fost de şapte ori învingător. Un descendent îndepărtat al lui Sofocle, care avea acelaşi nume, a fost autorul a 15 tragedii, în epoca he-lenistică. Cît despre Euripide, n-a avut că urmaş, în familie, decît pe fiul sau nepotul lui, Euripide cel Tînăr.
Majoritatea poeţilor erau atenieni, dar cunoaştem totuşi mai mulţi care erau originari din alte cetăţi, dar toţi veneau să concureze la sărbătorile dionisiace din Atica. Aşa a fost Pratinas, dar în secolul IV îi putem cita pe : Nicomah din Alexandria Troadei, Ah.eos din Siracuza, Apolodor din Tarsos care, după Suda, a compus 6 tragedii. Apolodor şi Aheos au fost învingători la Leneene. Despre unii poeţi ştim cîte tragedii au scris : astfel Teodect a compus 50 şi a concurat de 13 ori, Afa-reus a compus 35 şi a concurat de 8 ori ; din aceste cifre putem conchide că mai multe piese ale acestor poeţi au fost refuzate la concursuri, dar ei le-au copiat fără îndoială şi le-au difuzat la publicul erudit. Poate că mai multe dintre aceste piese nu erau destinate decît lecturii şi nu reprezentării ca acelea pe care le-a scris Heremon în secolul IV î.e.n.
Singurii poeţi care au lăsat o amintire mai marcantă se situează în secolul V. Am mai vorbit despre Aristarh din Tegeea care ar fi fixat primul întinderea normală

a tragediei. El a repurtat două victorii şi a scris o piesă intitulată *Ahile,* care a cunoscut o oarecare reputaţie, fiindcă a fost cunoscută la Roma în secolul II î.e.n., iar Ennius 1-a imitat.
Neofron din Siciona pare a fi fost cu cîţiva ani mai mare decît Euripide. După Suda, el a adus cel dinţii pe scenă pedagogii, inovaţie de care a profitat Euripide, şi servitori puşi să povestească ce ştiu. El a compus o Me-*deea* care i-a servit drept model lui Euripide şi, după unele fragmente care s-au păstrat, se pare că era o tragedie destul de frumoasă.
Ion din Chios este unul din cei mai cunoscuţi poeţi minori. A 1jăit între 480 şi 420, a fost prieten cu Cimon, i-a cuno5CUT*ţ>e Eschil şi pe Sofocle. Prima lui tragedie a fost jucată la Atena către 450 şi el a fost învingător la un concurs a cărui dată nu o cunoaştem ; în 428 a concurat împotriva lui Euripide care îşi reprezenta Hipolitul şi a obţinut doar al treilea rang, după Iofon. Pierderea operelor lui e regretabilă pentru că autorul tratatului despre sublim, care dovedeşte un gust atît de sigur în toate aprecierile lui, îl plasează pe Ion, în genul dramatic, la acelaşi rang cu Bahilide în genul liric ; chiar dacă nu avea geniu, stăpînea o artă perfectă şi exprimarea lui era de mare eleganţă.
Cel mai cunoscut dintre aceşti poeţi tragici rămîne totuşi Agaton al cărui nume 1-a imortalizat Platon în *Banchetul* său. S-a născut în preajma anului 445 şi a murit în floarea vîrstei, spre sfîrşitul secolului. A repurtat prima victorie în 416 şi, cîţiva ani mai tîrziu s-a dus în Macedonia, la curtea regelui Arhelaos. Ne-au rămas opt titluri de tragedii ale lui, printre care cea mai demnă de interes e cea care poartă numele de Antos (sau Anteu), tradus prin „floare", dar care pare mai curînd să desemneze un nume propriu. Aristotel o semnalează ca pe cea dintîi tragedie în care atît personajele cît şi subiectul erau inventate de poet. Nu ştim deloc care poate să fi fost subiectul, dar o astfel de noutate apare ca o consecinţă logică a teatrului lui Euripide, în care pasiunile omeneşti fiind aduse pe scenă cu toi adevărul lor, fondul mitic devenea inutil. Agaton a fost, împreună cu Euripide, unul dintre partizanii formelor muzicale noi.

El a suprimat *stasimele* corului şi le-a înlocuit prin in-termedii *(embolima)* străine de subiect ; o astfel de inovaţie, care pare minoră, a început totuşi să frîngă structura tragediei şi a dus în cele din urmă la suprimarea corului. Dacă ne conducem după ceea ce ştim despre stil, el nu putea fi lipsit nici de strălucire nici de eleganţă, dar aticismul lui exagerat cădea într-o preţiozitate vecină cu maniera înzorzonată, care excludea măreţia şi vigoarea.
Tiradele cu caracter filozofic şi retoric care încep să apară în teatrul lui Euripide, capătă din ce în ce mai mult loc spre sfîrşitul secolului. Aşa a fost cazul cu două tragedii de Critias, discipol al lui Socrate şi care a fost unul din cei treizeci de tirani : Piritoos şi Sisif. Din această a doua tragedie ni s-a păstrat un fragment în care ni se explică faptul că zeii au fost inventaţi de un om înţelept pentru a trezi teama

în primii oameni şi pentru a le da o lege morală şi o disciplină socială. De-sacralizarea tragediei pare a fi aici totală şi corespunde cu spiritul lui Antos de Agaton. Un spirit asemănător 1-a făcut desigur pe Moschion să scrie cele două tragedii istorice, *Temistocle* şi *Fereenii,* care pierduseră desigur caracterul quasi-mitic şi religios care marchează spiritul *Perşilor* de Eschil.

Aspectul de „spectacol măreţ" care începe să apară la Euripide e dezvoltat la Karkinos care a triumfat în timpul războiului Peloponezului, şi la cei trei fii ai săi, Xenocle, Xenotimos şi Xenarh. Se ştie că Xenocle a compus o tetralogie liberă, cuprinzînd un *Edip,* un *Lycaon, Bacante* şi un *Atamos,* cu care a triumfat asupra lui Euripide care îşi prezenta *Troienele.* Ei au dezvoltat maşinăriile, efectele scenice, dansurile, făcînd din tragedie un spectacol care ar putea poate să fie asemănat cu *Indiile galante* de Rameau.

SFÎRŞITUL TRAGEDIEI GRECEŞTI

Inovaţiile lui Agaton, Critias, Karkinos, Moschion, reprezintă semne evidente de decadenţă şi anunţă sfîrşitul tragediei. Secolul IV ne-a lăsat şi alte nume de autori şi

de opere, şi ceea ce ştim despre ele ne arată triumful retoricii şi tehnicii dramatice. Astfel *Ifigenia în Taurida* de Polyidos, despre care Aristotel ne asigură că 1-a depăşit pe Euripide în felul în care făcea să se întîmple recunoaşterea între Oreste şi Ifigenia.

Cîţiva dintre cei mai celebri tragedieni ai secolului IV au fost formaţi conform retoricii lui Isocrat, care a concurat între 369 şi 342, a compus 35 tragedii şi a fost de patru ori învingător. Astidamas, care descindea din sora lui Eschil, a fost orator, la şcoala lui Isocrate, înainte de a se dedica, tîrziu, tragediei ; avea cam şaizeci de ani cînd şi-a prezentat prima piesă, în 398 şi, după Marmura din Păros, a repui'tat prima victorie în 373/372 [17]. A fost cel mai «enumit poet din această primă jumătate a secolului iV^Le.n. şi piesele lui cele mai celebre erau o *Partenope* şi un' *Alcmeon* din care Aristotel dă ca model o scenă de recunoaştere.

Teoctet din Faselis, pe care l-am mai citat, a fost şi el elev al lui Isocrat şi a studiat filozofia pe lîngă Platou şi pe lîngă Aristotel. Cu ocazia concursului organizat de regina Artemisa în cinstea defunctului ei soţ Mausolos, el a prezentat un elogiu al prinţului care a fost foarte lăudat şi o tragedie care, după Hygin, era şi mai bună decît elogiul. A compus un *Linceu* şi un *Tideu* pe care Aristotel le citează ca oferind exemple remarcabile de peripeţii ; în Filoctet el pare a fi făcut dovada de un simţ dramatic destul de ascuţit. Totuşi, amploarea desfăşurărilor retorice pare a fi dăunat structurii tragice a pieselor lui.

Ultimul poet tragic de oarecare importanţă e Here-mon. Am mai spus că, după Aristotel, piesele lui erau făcute pentru a fi citite mai curînd decît pentru a fi jucate, ceea ce nu 1-a împiedicat, desigur, să participe la concursuri tragice. Pare, după fragmentele pe care le avem, că stilul lui îngrijit şi delicat convenea într-adevăr mai bine unei poezii citite, decît lirismului teatral. Graţia plină de sensualitate care apare în descrierea pe care o face el a bacantelor aţipite, aşa cum o citim în-

[17] V. B. Snell, *Zu den Urkunden dramatischer Auffiihrungen (Originile reprezentaţiilor teatrale), Gott. Nachr.,* 1966, p. 26—27.

tr-un fragment din Oenea, anunţă calităţi şi defecte ale epopeei alexandrine [18].

Toate aceste inovaţii şi efecte căutate nu puteau decît să grăbească decadenţa tragediei ; aici se află una dintre cauzele cele mai profunde ale sfîrşitului tragediei. Atît publicul cît şi autorii secolului IV erau seduşi mai mult de stil şi de tehnică decît de conţinutul tragic, fapt în care Fraenkel discerne cu limpezime un semn de decadenţă. Miturile pe care poeţilor le plăcea să le trateze erau acum perfect cunoscute de public, fuseseră aduse pe scenă de multe ori şi nu mai puteau fi căutate, în tratarea lor, decît noutăţi cu caracter pur formal. In această concepţie se înscrie perfect sentimentul că actorul e mai important decît autorul, pentru că numai virtuozitatea interpretului poate da un caracter de noutate unui lucru prea cunoscut, prea uzat. Pe de altă parte, domnul Kitto [19] a descoperit o altă cauză a sfîrşitului teatrului tragic, şi anume adaptarea sfîrşitului tragediei la concepţii morale. Slăbirea noţiunii de *arete,* ofilirea sentimentelor şi a puternicei virilităţi a secolului V, făceau să se creadă că ceea ce constituie adevăratul caracter tragic e supărător şi contrazice sentimentul de umanitate. Aici trebuie să precizăm, punînd acest lucru pe seama îui Euripide, că el a deschis această cale : astfel, nu se putea admite ca „virtutea" să o ducă la moarte pe Antigona Iui Sofocle ; e de temut că o astfel de concepţie să-1 fi mînat pe Euripide să o facă pe eroină să se mărite în cele din urmă cu Hemon, în versiunea edulcorată a *Antigonei.* In urma unei astfel de emasculări a murit şi teatrul elizabetan, în Anglia secolului XVII, singurul teatru care, prin violenţa lui, prin virilitatea lui, prin dezlănţuirea lui de pasiuni, poate fi comparat cu teatrul grec.

[18] Despre Heremon, V. articolul lui C. Collard, *On the tragedian Chaeremon (Tragedianul Cheremon), Journ. of Hellen. Stud. (Revista de studii elenistice),* XC, 1970, p. 22 şi urm., care dă o bibliografie şi un comentariu al fragmentelor.
[19] *Le Declin de la tragedie ă Athenes et en Angleterre, le theâtre tragique (Declinul tragediei la Atena şi în Anglia, teatrul tragic),* p. 65 şi urm.

Nu ştim aproape nimic despre teatrul helenistic, decît doar că dispăruse corul din tragedii.
Istoria tragediei greceşti se opreşte de fapt la secolul IV î.e.n. [20]. Putem totuşi semnala prima tragedie creştină, care datează de la sfîrşitul antichităţii. Această tragedie, desemnată în general sub titlul său latin, *Christus Patiens* (în greceşte Khristos Paskhon), aduce pe scenă patimile lui Christos, cu personaje evanghelice. E compusă din 2602 versuri împrumutate din *Alexandra* lui Licofron, din *Prometeu* şi din *Agamemnon* de Eschil şi mai ales din piesele lui Euripide : *Hecuba, Oreste,* Me-*deea, Hipolit, Troienele, Bacantele* şi *Rhesos* ; cam vreo 1500 da versuri sînt luate din Euripide sau parafrazate după tragediile lui, şi dintre aceste versuri 300 aparţin Bacantelor[al].
Tradiţia eclesiastică îi atribuie piesa lui Gregorie din Nazianz care ar fi fost ajutat de Vasile din Cezareea şi de Apolinar din Laodiceea, care au trăit în a doua jumătate a secolului IV al erei noastre. Totuşi, numeroşi critici au situat redactarea piesei în epoca bizantină, în general în secolul XI. Această repunere în chestiune a tradiţiei este de fapt lipsită de temeiuri valabile şi domnul Tuilier a susţinut foarte just data veche a acestui strămoş antic al misterelor din Evul Mediu[22]. Cu toate că autorul era impregnat de tragedia clasică, ceea ce se întîmpla cu Gregorie din Nazianz, el a suprimat corul din tragedia lui.
Putem cita încă două drame evreieşti din epoca hele-nistică. *Exagogul* de Ezechiel e opera unui evreu hele-nizant din secolul II î.e.n., puternic influenţat de Euripide, dramă din care Clement din Alexandria şi Eusebiu din Cezareea ne-au păstrat 269 versuri ; putem vedea că el urmează structura dramei greceşti cu dialogul său
[20] Poate putem cita, pentru a ajuta memoria, „Pleiada tragică" din epoca alexandrină, ai cărei poeţi ar fi Dionisiades, Homeros, Sosisteos, Licofron (autorul Alexandrei), Sosifan, Ale-xandros, Sofocles, Filisoos.
[21] V. A. Doering, în *Philologus,* XXV, p. 211 şi urm.
[22] Dispunem de o ediţie cu traducere franceză de A. Tuilier *Sources chretiennes (Surse creştine),* t. 149, Paris Le Cerf, 1969.

şi cu împărţirile sale scenice [23]. In secolul următor, Ni-colae din Damasc a compus o tragedie despre subiectul biblic al Suzanei sub titlul de *Sosanis.*

PĂSTRAREA TEXTELOR TRAGICE

Poeţii tragici îşi redactau în scris tragediile şi fără îndoială puneau să fie copiate în mai multe exemplare destinate actorilor care trebuiau să-şi înveţe rolurile. Totuşi, fiindcă drepturile de autor nu existau, desigur, şi textele copiate nu erau difuzate decît într-un număr redus de exemplare, după moartea autorilor alţii îşi îngăduiau să remanieze textele şi să adauge pasaje de bravură adaptate talentului actorilor la modă. Bazîndu-se pe acest dezastruos obicei, Robert Bohme a putut întemeia o teză conform căreia Orestia, aşa cum o avem azi, nu ar fi decît adaptarea operei originale de către un poet atenian de la sfîrşitul secolului V î.e.n., care ar fi adaptat la gustul zilei o piesă veche, pentru a o prezenta la un concurs[2i]. Măreţia şi frumuseţea Orestiei face ca teza autorului să fie foarte precară.
Totuşi, pentru a proteja marile opere tragice, oratorul Licurg a pus să fie executată în 330, la Atena, o ediţie oficială a celor trei mari tragici şi a interzis actorilor să se depărteze de această versiune.
In epoca alexandrină, gramatici din Alexandria lucrară la recenzii ale textelor greceşti, aşa cum făcuseră cu epopeile homerice. In mod special, Aristofan din Bizanţ a dat o ediţie care a servit drept bază lucrărilor ulterioare şi pe aceste comentarii au lucrat succesorii. lui, mai ales Didim, în epoca romană.
[23] Exagogul este editat în fragmentele din Euripide ale lui Didot. V. şi : C. Krauss, *Ezechiele poeta tragica, Rivista di Filol. e di Istruz. classica (Revista de filologie şi ştiinţe clasice),* To-rino, 1968, p. 164 şi urm. ; J. Strugnell, *Notes on the text and metre of Exagoge (Note despre text şi metrică în Exagog), Har-vard Theol. Review (Revista de teologie de la Harvard),* 1967,. p. 449—457.
[24] R. Bohme, *Biihnenbearbeitung Aeschyleischer Tragodien (Aspectul scenic al tragediilor lui Eschil),* Basel-Stuttgart, 1936— 1939.

In decursul tuturor acestor secole, Euripide care suferise probabil, cit trăia, criticile şi batjocurile poeţilor comici şi dispreţul publicului, deveni poetul cel mai apreciat, cei mai mult jucat. Era studiat în şcoli, era jucat pe toate scenele, se prezentau extrase din piesele lui cu tot felul de ocazii. Din cei trei tragici, s-au extras cu predilecţie cînturi ale corului şi părţile lirice cîntate de actori, aşa încît, în greaca medievală şi modernă cuvîntul *tragoudi* nu mai înseamnă decît cîntece.
Unele piese au cunoscut o vogă excepţională : Bacantele şi mai ales „triada bizantină" : *Oreste, Hecuba* şi *Fenicienele.* E cert că în cursul acestor secole a început să se facă o primă selecţie şi că s-au pierdut numeroase opere ale marilor tragici.

Epoca îh care a fost în cele din urmă făcută alegerea pieselor rămase- ale celor trei tragici pentru a le reuni într-un fel de manual, rămîne supusă discuţiei. După Wilamowitz-Moellendorf[25], această selecţie s-ar fi făcut în timpul renaşterii clasice a secolului II al erei noastre. Această ipoteză e respinsă de mai mulţi savanţi şi mai ales de domnul Tuilier [26]. El plasează alegerea după 425, dată la care Teodosie II a fondat la Constantinopole *au-ditoriwn-ul* imperial, care oficializează universitatea din această capitală. Alegerea celor şapte piese ale lui So-focle ar data astfel de prin anii 450, pe cînd cele şapte tragedii ale lui Eschil ar fi fost selecţionate mai tîrziu. Din Euripide s-ar fi ales şapte piese şi nu zece, cum se susţine în general, către aceeaşi epocă în care a fost făcută selecţia la Sofocle. Piesele lui Eschil şi ale lui So-focle sînt cele pe care ni le-a păstrat tradiţia manuscrisă şi pe care le citim azi. Ale lui Euripide ar fi : *Hecuba, Oreste, Fenicienele, Hipolit, Medeea, Alcesta, Andromaca.* Pe de altă parte, o altă tradiţie bizantină ar fi adunat o culegere de douăzeci de piese, cele pe care le posedăm din opera lui Euripide[27], şi care au fost editate atunci.

[25] *Einleitung in der griech. Trag. (Introducere în tragedia greacă),* p. 185 şi 196.

[26] *Recherches critiques (Studii critice),* v. bibliografia.

[2T] De fapt nu avem decît 19, dar acestora trebuie să le adăugăm piesa intitulată *Danae,* din care s-a păstrat un fragment.

Sub influenţa acestei ediţii s-ar fi adăugat la ediţia celor şapte piese din prima culegere piesele *Rhesos* şi *Troienele,* care au alcătuit o ediţie paralelă cu nouă piese : aceste nouă piese se deosebesc de celelalte prin faptul că sînt înzestrate cu scolii, ca tragediile păstrate ale lui Eschil şi ale lui Sofocle, în vreme ce celelalte piese ale lui Euripide nu au scolii.

Putem reţine şi ipoteza ingenioasă a lui B. Snell[28] care crede că cele zece piese fără scolii — ale căror titluri încep cu primele litere ale alfabetului, adică beta, delta, epsilon, iota, kappa, provin dintr-o ediţie alfabetică a operelor lui Euripide ; fiecare piesă ar fi fost scrisă pe un sul de papirus, iar sulurile, clasate în ordine alfabetică, ar fi fost adunate, după obicei, în grupuri de cîte cinci, în cutii *(capsae).* Numai două din aceste cutii ar fi ajuns în mîinile vreunui savant bizantin care ar fi pus să se transcrie pe un *codex,* textele astfel salvate. Această culegere alfabetică i-a fost cunoscută episcopului din Tesalonic, Eustaţiu, în secolul XII, iar la începutul secolului XIV, Demetrius Triclinius a pus să fie copiată, în *scriptoriurn-ul* său din Tesalonic, totalitatea pieselor cu scolii din culegere şi cele fără scolii.

Sosirea în Italia, în secolul XV, a savanţilor bizantini, care aduceau cu ei comorile păstrate din literatura greacă, a făcut atunci cunoscute occidentului latin operele astfel păstrate ale celor trei mari tragici.

PERENITATEA TRAGEDIEI COMEDIA NOUA

Tragedia s-a mulţumit să supravieţuiască începînd din secolul IV î.e.n., dar va exersa de aici încolo o influenţă care începe încă din acel secol şi care se arată în forma comediei zisă nouă. Aceasta se iveşte către mijlocul secolului IV. Diferită de comedia veche, ilustrată pentru noi de Aristofan, ea se prezintă ca o comedie de moravuri şi de caracter în care situaţiile şi peripeţiile do-

[28] *Zwei Topfe mit Euripides Papyri (Două vase cu papirusuri euripidiene),* Hermes, 70, 1935, p. 119.

bîndesc o importanţă necunoscută de comedia secolului V. Fără îndoială că această comedie, ilustrată mai cu seamă de Filemon, Difil şi mai ales de Menandru — papirologia ne-a restituit acum cîţiva ani, una din piesele lui aproape completă, cu Discolos, — s-a născut din evoluţia firească a moravurilor, evoluţie care a îngăduit înflorirea tragediei burgheze. Dar Euripide rămîne totuşi sursa acestei evoluţii şi influenţa sa asupra comediei noi e evidentă. De la el s-au moştenit scenele de recunoaştere care se multiplică în comedie şi care sînt cunoscute mai ales prin imitatoarea ei, comedia latină. S-a adoptat în mod general prologul, aşa cum era la Euripide. Cîteva dintre tragi-comediile lui, mai ales *Elena,* se apropiau deja de comdfciia nouă şi poeţii comici ai secolului IV sînt hrăniţi cu lecturi din Euripide de la care împrumută psihologia şi pasiunile, şi numeroase procedee dramatice.

TRAGEDIA LATINA

Ca şi comedia lui Plaut şi a lui Terenţiu, tragedia latină e în întregime tributară Grecilor. Din operele poeţilor tragici, italieni din secolul III şi II î.e.n., care au scris în latină, dar care erau toţi de origină sau de cultură greacă, de la Livius Andronicus, Ennius, Pacuvius, Nevius, Accius, nu ne-au rămas decît titluri şi scurte fragmente, dar ştim că piesele lor erau imitaţii fidele ale pieselor greceşti şi mai cu seamă ale celor ale lui Euripide. Totuşi, tragediile acestea se deosebeau de modelele lor prin aceea că erau în mod cert lipsite de cor, conform modei noi care triumfase în secolul III în Grecia. Titus Livius

(VII, 2), împarte tragedia lui Livius Andronicus în monodii cîntate de un actor *(canticum)* şi în dialoguri *(diverbia),* structură confirmată de Diomede (III, p. 489). Totuşi, bazîndu-se pe un fragment dintr-un glosar în care se găsesc citate *chorus* şi *chorica,* Grysar a emis ipoteza că în comedia latină existau coruri, dar că ele aveau un caracter accesoriu, ca *embolima* la Aga-ton [29].

înainte de a ajunge la tragediile lui Seneca, singurele tragedii latine al căror text ne-a parvenit, putem să-1 semnalăm pe Varius Rufus, prieten al lui Horaţiu şi editor al *Eneidei,* care a scris o tragedie, *Tiest* (către 29 î.e.n.), a cărei sursă nu o cunoaştem, dar care s-a inspirat din tragedia greacă şi care, poate, a exersat o influenţă asupra piesei *Tiest* a lui Seneca. Heerkens i-a mai atribuit o altă tragedie numită *Tereus,* care ar fi fost inspirată din piesa lui Sofocle, dacă Weichert[30] nu ar fi demonstrat că această dramă e opera unui italian din sec. XVI, Gregorio Corraro.
Ne-au rămas, sub numele lui Seneca, nouă tragedii inspirate din modele greceşti, şi o tragedie din genul zis *Proetexta* (pentru că erau jucate de actori îmbrăcaţi cu toga pretextă). Aceasta, *Octavin,* nu pare să poată fi atribuită lui Seneca, în ciuda opiniei lui Sigmund, Flinck şi Pease, care au încercat să susţină autenticitatea ei ; nu poate nici să dateze de la sfîrşitul Evului mediu, aşa cum a pretins W. Braun ; a fost compusă fără îndoială după moartea lui Neron, aşa cum susţine Biicheler, sau spre sfîrşitul domniei lui Traian, după cum susţine Vater.
Celelalte tragedii sînt : *Medeea, Troienele, Edip, Eta, Fenidenele ;* atribuirea lor lui Seneca Filosoful (L. Ae-naeus Seneca, către anul 4 î.e.n. pînă la anul 65 al erei noastre), contestată de unii savanţi, nu pare a fi îndoielnică. A mai fost pusă la îndoială autenticitatea unor piese : *Edip,* de către G. Richter care a revenit asupra opiniei sale ; *Agamemnon,* de către R. Peiper şi G. Richter ; *Hercule pe muntele Eta,* de către aceşti doi autori şi de către Habrucker.
Imitaţii ale tragediilor greceşti clasice, ele au în general cor, dar *Agamemnon* şi *Hercule pe muntele Eta* au fiecare două, însă Fenicienele nu au. Regula celor trei actori, aşa cum a arătat H. Weil, e respinsă cu grijă. Structura de ansamblu o aminteşte pe cea a tragediilor greceşti, dar corul e folosit cu o oarecare rigiditate ; el nu foloseşte, în general, decît pentru a despărţi episoadele ; totuşi, la începutul *Troienelor,* el intră în dialog cu Hecuba şi, în Agamemnon, Seneca s-a inspirat în mod

» Fragmente citate în *Rheinisches Museum (Muzeul renan),* XXII, p. 446 ; Grysar, *Vber das Canticum (Despre cantica).*

[30] Weichert, *de L. Vario,* p. 118—120.

vizibil de la marele lui model pentru a-şi desfăşura dialogul între cor şi Casandra.
Retorica şi consideraţiile filozofice abundă, ceea ce pare firesc la Seneca, dar el avea pentru aceasta modelele tragediei greceşti din secolul IV. Pe lîngă aceste trăsături reci, defectele de gust nu lipsesc, dar versificaţia se inspiră de la marile modele ale secolului lui August, versurile cele mai frecvente fiind cele *anapes-tice, safice, gliconiene* şi *asclepiade* : vedem din aceasta că Seneca era mai curînd discipolul marilor poeţi latini decît un inovator care ar fi încercat o transpunere a metricii tragice greceşti[31]. Gaston Boisier s-a întrebat dacă tragediil^ Vui Seneca au fost scrise pentru scenă sau pentru a fi recitate ; pare sigur că lungile discursuri nu puteau fi gustate ■ decît de publicul amator de astfel de declamaţii, gen în care tatăl lui Seneca dăduse modele nemuritoare. Totuşi, nu există nici o piedică care să ne oprească să admitem că, chiar dacă au fost citite sau recitite, aceste piese au fost şi jucate pe scenă[32].
Agamemnon îşi găseşte modelul în tragedia lui Euripide, dar începutul ei este foarte diferit şi Seneca îi face să intervină pe Electra şi pe Oreste copil ; drama se desfăşoară în numeroase peripeţii şi în zadar am căuta în ea puternica simplitate a modelului său. *Edip* e tot astfel, inferior modelului său, *Edip-Rege,* a cărui textură Seneca o urmăreşte aproximativ. Ansamblul e de o mare monotonie ; Seneca a adăugat modelului său O' scenă de necromanţie şi o scenă în care Tiresias sacrifică o victimă pentru a-i cerceta măruntaiele. *Hercule pe muntele Eta,* scrisă fără îndoială după *Hercule mînios,* se inspiră mult din *Trahinienele,* dar piesa dobîndeşte un oarecare interes datorită personajului lui Hercule care

[31] Asupra ansamblului tragediilor, v. C. E. Sandstrom, *De Senec. tragoediis (Despre tragediile lui Seneca),* Upsaîa, 1872. Despre metrică, M. Hoche, *Die Metra des Tragikers Seneca (Metrica în tragediile lui Seneca),* Halle, 1862. Tragediile sint studiate şi traduse de L. Hermann, C.V.F., Belles-Lettres, 1924—1926.

[32] G. Boisier, *Les tragedies* de *Seneque ont-elles ete repre-sentees ? (Tragediile lui Seneca au jost oare reprezentate ?),* Paris, 1861.

e arătat ca idealul înţeleptului stoic. Sfîrşitul său e de o frumoasă amploare ; contrariu piesei lui Sofocle, sfîrşitul eroului e aici descris pe larg, de către un mesager care nu e altul decît Filoctet; apoi apare Alcmena, care arată puterea destinului ; în sfîrşit, intervine Hercule divinizat, în chip de *deus ex machina,* ceea ce pare a trăda influenţa lui *Filoctet* de Sofocle.
Nu ştim care a fost modelul lui *Tiest:* celelalte tragedii sînt toate imitate după Euripide. *Hercule mînios* reia desfăşurarea euripidiană. *Troienele* combină tema piesei cu acelaşi nume de Euripide şi *Hecuba* sa ; bătrîna regină rămîne personajul central al piesei şi Seneca a ştiut să redea cu forţă întinderea deznădejdei ei. în *Medeea* se prea poate ca, paralel versiunii lui Euripide, poetul să fi urmat în parte tema desfăşurată de Ovidiu într-o tragedie cu acelaşi nume, al cărei subiect îl cunoaştem prin a XII-a *Heroidă* a sa. După obiceiul său, Seneca subliniază şi mai puternic groaza tragică făcînd ca Medeea să-şi asasineze al doilea copil în faţa lui Ia-son. *Fedra* e poate capodopera lui Seneca ; sursa ei este desigur primul *Hipolit* al lui Euripide şi, ca în această piesă, Fedra îi declară ea însăşi lui Hipolit că îl iubeşte ; caracterul Fedrei e pictat în mod remarcabil şi domină în mare măsură întreaga piesă ; Racine s-a inspirat mult mai mult din tragedia lui Seneca decît din cea care ne-a rămas de la Euripide. *Fenicienele* sînt compuse din două fragmente ; unul ni-1 arată pe Edip la Colonos cu An-tigona, celălalt ne aduce înapoi la Teba cu Iocasta ca personaj central, inspirîndu-se din *Fenicienele* lui Euripide. S-a crezut că sînt două fragmente din două piese diferite, dar se poate tot atît de bine să fie două fragmente ale uneia şi aceleaşi piese a cărei acţiune s-ar situa în două locuri.

TEMELE ANTICE IN TEATRUL MODERN

Un studiu asupra temelor tragediei antice în teatrul european începînd din Renaştere, ar constitui cu uşurinţă tema unei lucrări ; nu vom prezenta aici decît cîteva linii de forţă. Teatrul modern se trage din teatrul antic.

Astfel, comedia latină, care nu a fost pierdută pentru occidentul latin, a îngăduit înflorirea unei prime comedii europene latine cu piesele lui Hrotswitha, în secolul X. Descoperirea tragicilor greci aduşi în occident de Bizantini, în secolul XV, şi vulgarizarea lor în lumea umanistă, către sfîrşitul aceluiaşi secol, graţie ediţiei imprimate a acestor texte, au îngăduit o reinventare a teatrului grec a cărei primă înflorire se situează în Anglia, sub domnia reginei Elisabeta şi a primului Stuart. Tragedia „elisabetană" nu reia temele transmise de tragedia greacă, dar a suferit influenţa acestora în felul de a trata subiectele tragice, în concepţia însăşi a tragediei, ceea ce sie vede mai ales la Shakespeare, hrănit din plin cu antichitate.
Influenţa directă a tragediei grece şi mai ales a lui Euripide e puternic marcată în teatrul clasic francez, mai ales la Racine. Totuşi, un Euripide în mod simţitor modificat de către Seneca se află la originea *Medeei* de Corneille sau a *Fedrei* de Racine. Acesta pune întîi accentul asupra patimilor cauzate de iubire, ceea ce îl face să dea piesei *Andromaca* o unitate şi o forţă care lipsesc piesei lui Euripide, dar care alterează fondul *Ifigeniei* în care Ahile nu mai e decît un om de spirit, ca şi fondul *Fedrei* în care Hipolit devine iubitul lipsit de strălucire a Ariciei — neinspirată invenţie a lui Racine.
Adaptările sînt numeroase în secolul XVIII ; au existat unele mediocre, ca ale lui Crebillon tatăl, Longepierre, Voltaire, despre care nu prea e util să vorbim. Dar interesante sînt transpunerile lui Alfieri. In 1776, el a scris o *Antigonă,* publicată în 1783, care respectă textura dramei lui Sofocle. La aceeaşi epocă, el a conceput un *Aga-memnon,* inspirat din Seneca, şi un *Or este.* Dar în această piesă, în care Egist dobîndeşte o importanţă nouă, Clitemnestra ia apărarea Electrei şi a lui Oreste împotriva lui Egist şi, în cele din urmă, Oreste o ucide fără să vrea, în timp ce ea încearcă să-1 apere pe Egist, această crimă involuntară făcînd disperarea lui Oreste.
Euripide a fost şi unul din modelele teatrului german din secolul XVIII. Oeser, maestrul lui Goethe, îl arată ca pe un apărător al moralei, un genial observator al universului, un artist incomparabil, model de naturaleţe

şi de simplitate ; astfel va apărea el în ochii contemporanilor înainte de a deveni, la sfîrşitul secolului, sub pana lui Schlegel cel fantasc, un retor, un exemplu al dramei decadente şi degenerate. E adevărat că Schlegel avea să laude piesa *Hipolit,* dar pentru a scoate în evidenţă inferioritatea lui Racine, şi că avea să compună un *Ion.* Dintre imitaţiile după Euripide datorate celor doi Schlegel, lui Herder, lui Lessing, lui Pelzer, Klinger, Meyer[33] vom cita mai ales piesa *Alcesta* de Wieland, în care poetul a pus în scenă figuri personificînd principiile morale, ceea ce pe bună dreptate i-a reproşat Goethe. Herder şi Wieland au dorit o reînnoire a tragediei greceşti ale cărei elemente

constitutive să fie „poezia, muzica şi acţiunea", ceea ce a prefigurat opera lui Wagner, dar o tentativă în acest sens a fost realizată de Schiller cu *Logodnica din Mesina,* în care a încercat să redea viaţă şi rost corului. E de altfel ciudat faptul că acest admirator al antichităţii, din care şi-a făcut un ideal, aşa cum apare limpede în poemele lui filozofice, nu a reluat tragedia antică, spre deosebire de prietenul său Goethe. *Ifigenia in Taurida* şi *Elena* acestuia ies în evidenţă cu o forţă deosebită în mijlocul întregii producţii a teatrului german, încărcate cu o semnificaţie nouă care depăşeşte cu siguranţă intenţiile pe care le introdusese în tragedie Euripide.

Secolul XIX a ignorat sursa antică în domeniul teatrului. *Agamemnon* de Nepomucene Mercier, *Oreste* de Mely — Janin, *Clitemnestra* de Soumet, sînt producţii foarte mediocre. *Prometeul eliberat,* operă de tinereţe a lui Louis Menard, rămîne nedemnă de autorul *Reveriilor unui păgin mistic.* Adaptarea liberă a lui Leconte de Lisle a făcut din *Orestia* lui Eschil, din care nu a păstrat decît primele două drame sub numele de *Clitemnestra* şi *Oreste,* e mult mai demnă de interes, dar acest mare poet, batjocorit de generaţiile de emasculaţi care i-au urmat, nu avea geniu dramatic suficient pentru a reînvia tragedia eschiliană. Trebuie de asemenea să citäm *Pro-*

[33] V., în această chestiune, *Euripides bei den deutschen Dra-matiker des achtzehnten Jährhunderts (Euripide în opera autorilor dramatici germani din secolul optsprezece),* Leipzig, 1929.

meteu eliberat de Shelley căruia nu-i lipseşte o oarecare vigoare, cu toate că geniul autorului său se potrivea mai bine cu feeriile reginei Mab.

Secolul XX asistă la o marcată reîntoarcere la sursele antice ale tragediei. Acest secol începe cu *Electra* lui Hugo von Hofmanstahl şi cu tragedia Electrei şi a lui Oreste de Andre Saures. E remarcabil faptul că teatrul francez a produs, în acest domeniu, lucrări care, chiar dacă nu sînt toate capodopere, nu sînt totuşi niciodată plate, nu pot să ne lase indiferenţi : astfel, *Maşina infernală* în care Cocteau reia mitul lui Edip-Rege ; în *Filoctet sau tratatul celor trei morale,* Gide dă un fond filozofic piesei *Filoctet* de Sofocle. Conflictul de idei izbucneşte *ţpi Antigona* şi în *Medeea* de Anouilh ; cu *Electra,* Jean Giraudqux dă una din cele mai bune lucrări ale sale. *Electra ou' de la chute des masques (Electra sau despre căderea măştilor),* nu poate decît să-i decepţioneze pe admiratorii cărţii *Memoires d'Hadrien.* dar talentul atît de variat, dar deseori inegal al lui Sartre a dat, prin *Muştele,* în care adaptează Orestia lui Eschil, una dintre marile opere ale teatrului francez contemporan [34].

EXODOS

In epoca noastră asistăm la o reînnoire caracteristică a tragediei greceşti. Autorii nu se mai mulţumesc să adapteze sau să modernizeze tragediile rămase, există un public destul de larg care să-1 guste pe Eschil, pe Sofocle, pe Euripide, în textele lor antice : iată un semn evident al perenităţii tragediei greceşti, care a trecut, fără să îmbătrînească, peste încercarea a douăzeci şi cinci de secole de existenţă. Nu putem cita aici toate reprezentările tragediilor antice. Grecia a dat, firește, exemplul cu festivalul anual din Epidaur. In Franţa, succesul pe care 1-a cunoscut

[34] Ar trebui să menţionăm şi operele care au urmat, în libretele lor, temele tragice, mai ales cele ale lui Euripide : de pildă *Alcesta,* pusă pe muzică de Lulli, Haendel şi Gluck.

Antigona la T.N.P. e caracteristic pentru un gust care e bine sâ fie încurajat şi alimentat. Dar şi mai demn de a fi remarcat e succesul pe care 1-a cunoscut de mai multe ori reprezentarea *Perşilor* de Eschil, tragedie statică şi care ar fi putut părea destul de îndepărtată de concepţiile noastre despre tragedie.

După *Antigona, Electra* lui Sofocle e cea care ne e prezentată într-o punere în scenă de Antoine Vitez. Acesta a forţat gîndirea sofocleană marcînd-o cu un aspect politic şi am putea să-i reproşăm că a inserat în textul antic cîteva poeme ale scriitorului grec modern Ritsos, dacă placajul nu ar fi fost făcut cu atîta îndemînare încît trece neobservat pentru spectatorul care nu cunoaşte perfect textul lui Sofocle. Ştim bine că prea deseori termenul de libertate şi de revoluţie sînt în realitate puse în slujba unor ideologii colectiviste şi totalitare ; totuşi, aceste concepte reprezintă, în sine, o valoare eternă şi această sete de libertate şi de dreptate e în mod deosebit marcată în gîndirea greacă şi în teatrul grec ; nu e deci nici măcar un anacronism dacă dăm astfel de preocupări personajelor din teatrul grec, ba chiar în aceasta stă unul dintre caracterele eterne ale acestui teatru.

Cinematograful permite, pe de altă parte, o fericită vulgarizare a tragediei. *Electra* lui Cacoiannis rămîne una dintre marile creaţii ale artei cinematografice ; marele realizator grec pare a fi fost mai puţin fericit cu *Troienele,* dar subiectul se pretează cu greu unei adaptări pentru ecran. Passolini şi-a

consacrat şi el geniul lui cinematografic aparte adaptării uneia dintre marile teme tragice. *Edip-Rege* oferă o interesantă viziune a tragediei lui Sofocle şi, chiar dacă depăşeşte cadrul dramei lui Euripide, *Medeea* reînvie spiritul tragic al poetului Salaminei.

Această reîntoarcere la tragedia greacă, la care asistăm de cîţiva ani încoace, nu e produsul unei mode. Ea răspunde unei necesităţi profunde, nevoii pe care o simte o civilizaţie în declin, dar conştientă de acest declin, să se cufunde din nou în izvoarele unei arte puternice şi bărbăteşti, care a pus omul faţă în faţă cu destinul şi i-a arătat propria sa măreţie. O dorinţă de reîntoarcere

la tragedia greacă e semnul setei de libertate şi de dreptate şi, de asemenea, afirmarea unei voinţe puternice dominate de sentimentul valorii imprescriptibile a individului faţă în faţă cu forţele obscure de distrugere născute din entităţi colective, negare a omului şi a adevăratei libertăţi.

BIBLIOGRAFIE

i

Opere cu caracter general

BALDRY H. C. : *The greek tragic theatre (Teatrul tragic grec),* Londres, 1971.

BELLESSORT A. : *Athenes et son theatre (Alena şi teatrul său),* Paris, Perrin, 1934.

BETHE E. : *Prolegomena zur Geschichte* de.? *Theaters im Al-tertum (Prolegomena la istoria teatrului din antichitate),.* Leipzig, 1896.

BIEBER H. : *The history of the greek and roman theatre (Istoria teatrului grec şi roman),* Princeton, prima ed. 1939, a doua ed. 1961.

CATAUDELLA Q. : *Saggi sulla tragedia greca (Eseuri despre-tragedia greacă),* Messina-Firenze, 1969. Antologie de 16-studii literare şi filologice publicate între 1931 şi 1967 în diferite reviste la care au fost adăugate şi două studii originale, unul asupra piesei *Rhesos* a cărei autenticitate-este susţinută de C, afirmînd că este contemporană cu[1] *Bacantele* (în jur de 406) şi un altul asupra temei din-*Christus Patiens.*

CHAIGNET A. : *La tragedie grecque (Tragedia greacă).* Paris.. Didier, 1877.

Classical drama and its influence. Essays presented to H.D.F. Kitto (Drama clasică şi influenţele ei. Eseuri prezentate-lui H.D.F. Kitto), ed. J. M. Anderson, Londra, 1965.

CROISET A. şi M. : *Histoire de la litterature grecque (Istoria literaturii greceşti),* Paris, Thorin-Fontemoing, 5 voi. 1887—1899. Fiecare volum a cunoscut mai multe ediţii. Voi. III este în mare parte consacrat tragediei greceşti.

DELCOURT M. : *Oreste et Alcmeon.* Studiu asupra proiecţiei, legendare a **matrieidului** în Grecia. Paris, Belles-Lettres,. 1959.

FALCO V. DE : *Studi sul teatro greco (Studii despre teatrul grec),* Napoli, 1943, ed. II, 1958. O antologie a mai multor articole publicate între 1924 şi 1941. Mai multe comentarii privesc regia.

FLICKINGER R. C. : *The greek theatre and its drama (Teatrul grec şi drama sa),* Cambridge-Londra, 1936.

FRITZ K. VON : *Antike und moderne Tragodie (Tragedia antică şi tragedia modernă),* Berlin, 1962.

GUEPIN J.-P. : *The tragic paradox. Myth and ritual in greek tragedy (Paradoxul în tragedie. Mit şi ritual în tragedia greacă),* Amsterdam, 1968.

HAIGH A. E. : *The Attic theatre (Teatrul atic),* Oxford, 1907.

HARSH P. W. : *A handbook of classical drama (Manual de dramă clasică),* Oxford, 1967.

HATHORN R. : *The handbook of classical drama. An informative guide to drama in Ancient Greece and Rome (Manualul de dramă clasică. Ghid informativ al dramei în Grecia antică şi Roma),* Londra, 1967.

HUDDILSTON J. H. : *Greek tragedy in the light of vase pain-tings (Tragedia greacă în lumina picturilor de pe vase),* Londra, 1898.

Id., Greek art in Euripides, Aischylos and Sophocles (Arta greacă la Euripide, Eschil şi Sofocle). Diss. Munich, 1898. Studiu asupra influenţelor tragicilor asupra artei greceşti.

JAEGER %>4j *Paideia. La formation de l'homme grec (Paideia. Formareq. omului grec).* I. Trad. A. et S. Devyver, Paris, Gallimard, 1964. Capit. I, II, IV ale celei de-a doua Cărţi sînt consacrate fiecăruia dintre marii tragici.

JONES J. : *On Aristotle and Greek tragedy (Despre Aristotel şi tragedia greacă),* Oxford, 1962.

KALINKA E. : *Die Urform des Theater (Forma originară a teatrului),* Comment. Aenipontanae, X, 1924, p. 31 sq.

KOLLER H. : *Die Mimesis in der Antik (Mimesis in antichitate),* Diss. Berna, 1954.

KRANZ W. : *„Die Urform des attischen Theater unei Kommodie" (Forma originară a teatrului şi a comediei atice), Neue* ***Jährb.,*** 1919, p. 145 sq.

LATTIMORE R. : *Story Patterns in Greek tragedy (Modele de subiecte din tragedia greacă),* Londra, 1964. în această serie de conferinţe autorul studiază schemele tragediilor arătînd diversitatea acestora.

LESKY A. : *Zur Entwicklung des Sprechverses in der Tragodie (Despre desfăşurarea versului vorbit în tragedie), Wiener Stud.,* XLVIII, 1929, p. 3 sq.

Id., Geschichte der Griechischen Literatur (Istoria literaturii greceşti), ed. a Ii-a, Berna Munchen, 1963.

Id., Die tragische Dichtung der Hellenen (Poezia tragică a elenilor), Gottingen, 1959, ed. a **Ii-a,** 1984.

NORWOOD G. : *Greek Tragedy (Tragedia greacă),* Londra, 1920.

PAGE D. L. : *Actors' interpolation in Greek tragedy (Interpolări ale actorilor în tragedia greacă),* Oxford, 1934.

PANDOLFI V. : *Storia universale del teatro drammatico (Istoria universală a teatrului dramatic),* Turin, 1964.

PATIN H. : *Etude sur Ies tragiques grecs (Studiu despre tragicii greci),* 4 voi., Paris, Hachette, 1841—1943, a 7-a ed., 1894. Operă depăşită dar oferind o lectură agreabilă prezentînd o serie de judecăţi de valoare pline de fineţe.

PETERSEN E. : Die attische Tragodie als Bild — und Buhnen-kunst (Tragedia atică ca artă figurativă şi scenică), Bonn 1915.
PICKARD-CAMBRIDGE A. W. : *Dithyramb, Tragedy and Co-raeăy (Ditiramb, tragedie şi comedie),* Oxford, 1927, a doua ed. îngrijită de T. B. L. Webster, 1962.
POHLENZ M. : *Die griechische Tragodie (Tragedia greacă),* Leip-zig-Berlin, 1930. Text, I **voi.,** Erläuterungen (Comentariu), I voi., ed. a doua, Gottingen, 1954. Excelentă operă de sinteză.
PROU V. : *Les theatres d'automates en Grece au Il-e siecle avânt notre ere d'apres les „automatopoiika" d'Heron d'A-lexandrie (Teatrele automatelor din Grecia în secolul II î.e.n. după „automatopoiika" lui Heron din Alexandria),.* Paris, Imprimerie Naţionale, 1881.
RAPHAEL D. D. : *The paradox of tragedy (Paradoxul în tragedie),* Londra, 1959.
ROMILLY J. de : *La tragedie grecque (Tragedia greacă),* Paris,. P.U.F. 1970. O lucrare mică, foarte bună semnată de una dintre cele mai bune specialiste, consacrat în ansamblu analizei caracterelor dominante ale teatrului fiecăruia dintre marii tragici.
ROSENMEYER Th. G. : *The Masks of Tragedy. Essays in sîx greek dramas (Măştile tragice. Eseuri despre şase drame greceşti),* Austin, 1963. Autorul caută să stabilească raporturile lumii greceşti cu propria noastră experienţă. Compus din cinci eseuri consacrate fiecare unei tragedii re-prezentînd, în ideea autorului, o idee generală : *Cei Şapte contra Tebei,* tragedie a războiului ; *Prometeu,* tragedie sau tratat ; *Bacantele şi Ion,* tragedie şi religie ; *Aias,.* tragedie şi timp ; *Alcesta,* caracter şi moarte.
SCHLEGEL A. W. : *Cours de litterature dramatique (Curs de literatură dramatică).*
SCHLESINGER A. C. : *Boundaries of Dionysus. Athenian faun-dations for the history of tragedy (Domeniul lui Dionisos. Baze ateniene la istoria tragediei),* Cambridge, Mass., 1963.. Destinul nu este acel Fatum al lui Boeţiu, acţiunea omenească îşi păstrează întreaga importanţă în Destinul tragic.
SCHMID W. şi STAHLIN O. : *Geschichte der griechischen Literatur (Istoria literaturii greceşti),* voi. II—IV. *Handbuch der Altertumwissenschaft (Manual de cunoştinţe despre antichitate),* VII, I, 2—5, Munchen, 1929—1948.'
SCHROEDER : *De iteratis apud tragicos graecos (Despre repetări la tragicii greci),* Argentorati, 1882.
SHEPPARD J. T. : *Aeschylus and Sophocles,* Londra 1927.
SIFAKIS G. M. : *Studies in the history of the Hellenistic drama (Studii despre istoria dramei elenistice),* Londra, 1967. Studiază dezvoltarea dramei în epoca elenistică la Delos şi Delfi. Append. II este consacrat organizării sărbătorilor şi artiştilor dionisiaci.

SNELL B. : *Szenen aus griechisclien Drama (Scene din drama greacă),* Berlin, 1971.
STEIDLE W. : *Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berucksichtigung des Buhnenspiel (Studii despre drama antică. Cu referire la reprezentaţia scenică),* Munchen, 1968,
Theatre tragique. Les etudes reunies et presentees par J. Jac-quot (Teatrul tragic. Studii reunite şi prezentate de J. Jac-quot), Ed. du C.N.R.S., Paris, 1965, 'ed. a III-a, 1970. A se vedea în mod deosebit *Origines de la Tragedie grecque (Originile tragediei greceşti)* şi *Exigences du public et res-sorts de la tragedie chez les Grecs (Exigenţele publicului şi resorturile tragediei la greci)* de F. Robert ; *Ombres sa-crees dans le theâtre d'Eschyle (Umbre sacre în teatrul lui Eschil)* de J. de Romilly ; *Individu et norme dans Sophocle (Indjvid şi normă la Sofocle)* de O. C. Kamerbeek ; *Euri-pide^qt la religion traditionelle (Euripide şi religia tradiţională)'* de J. Duchemin ; *Euripide et Vactualite de son temps (Euripide şi actualitatea timpului său)* de E. De-lebecque.
VERNANT J.-P. : şi VIDAL NAGUET P. : *Mythe et tragedie en Grece andenne (Mit şi tragedie în Grecia antică),* Paris, Maspero, 1972. Reuneşte cinci articole ordonate pe baza datelor oferite de analiza structurală.
WEBSTER T. B. L. : *Monuments illustrating tragedy and satyr-play, Inst. of Class. Stud. (Monumentele care ilustrează tragedia şi piesele satirice. Institutul de Studii Clasice),* Londra, 1962.
ld., Griechische Buhnenaltertumer (Antichitatea teatrului grec), Gottingen, 1963. Povestea teatrului grec de la Thespis pînă în epoca imperială. Se mai găseşte şi rezumatul celorlalte lucrări pe care autorul le-a publicat în limba engleză.
WEIDNER A. : *Kritische Beitrage zur Erklărung der griechischen Tragiker (Contribuţii critice la explicarea tragicilor greci),* Darmstad, 1883.
WEIL H. : *Eludes sur le drame antique (Studii despre drama antică),* Paris, Hachette, 1897, ed. a Ii-a, 1908. Culegere de 10 articole şi comunicări.
WELCKER F. G. : *Die grieschischen Tragodien, mit Riicksicht auf den epischen Cyclus geordnet (Tragediile greceşti orîn-duite după ciclul epic) I Aeschylus und Sophokles. II Euri-pides,* Bonn, 1839—1841.
WILLEM A. : *Melpomene, histoire de la tragedie grecque (Mel-pomena, istoria tragediei greceşti),* Liege, Dessain, Paris, Belles Lettres, 1932.
WINTERSTEIN : *Der Ursprung der Theater. Ein psychoanaly-tischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters (Originea teatrelor. Contribuţie psihanalitică la istoria teatrului grec),* Imagobucher, III, 1925.
ZIELINSKI TH. : *Tragodumenon libri tres (Tragodumenon cartea trei),* Cracovia, 1925.

BREMER J. M. : *Hamartia, Tragic error in the Poetics of Aristotle and Greek tragedy (Hamartia, eroarea tragică în poetica lui Aristotel şi în tragedia greacă),* Amsterdam^ 1969. Studiază în ce măsură *hamartia,* definită de Aristotel ca greşeala care duce la catastrofa tragică, îşi găseşte ilustrarea în tragediile pe care le cunoaştem. '
BRUKERT W. : *Greek tragedy and sacrificial ritual. Greek, Roman and Byzant Stud. (Tragedia greacă şi ritualul sa-crificiului. Studii greceşti, romane şi bizantine),* Durham, VII, 1966, p. 87—121. Apără sensul Tragoidia = sacrificiul unui ţap şi nu „cîntul ţapului". Compară simbolismul sacrificiului caprelor şi elementele sacrificiale în tragedie,, mai ales în *Agamemnon, Trahinienele, Medeea.*
BUTAYE D. : *Les dieux et le bonheur dans les tragedies de Sophocle, Les Etudes classiques (Zeii şi fericirea în tragediile lui Sofocle, Studii clasice),* Namur,' XXXVI, 1966, 97—114.
Id., La fragilite du bonheur humain dans les tragedies de Sophocle (Fragilitatea fericirii umane în tragediile lui Sofocle),, id. XXXVI, 1968, p. 97—134.
CANTARELLA R. : / *primordii della tragedia (Originile tragediei),* Salerne, 1936.
Id., Atene. La Polis e ii teatro (Atena. Oraşul şi teatrul), Dioni-sio, XXXIX, 1965, p. 39—55. Teatrul grecesc este un element constitutiv al democraţiei care exista deja, ascunsă, în epoca lui Solon. Teatrul clasic atic este opera unui geniu : Eschil ; nu provine din evoluţia unei forme primitive.
CARRIERE J. : *Sur Vessence et l'evolution du tragique chez les Grecs, Rev. des Etudes grec. (Despre esenţa şi evoluţia*

tragediei la greci. Revista de studii greceşti), LXXIX, 1966, pp. 6—37. Concepţia asupra tragicului a autorului, sentimentul dureros al limitelor omului implicînd o întrebare metafizică, face ca tragicul să-i pară a fi necunoscut în acea epocă. La Sofocle îşi va găsi expresia desăvîrşită.

DIETERICH A. : *Die Enstehung der Tragodie (Formarea tragediei) în Arhiv fur Religionswissenschaft (Arhivă pentru, ştiinţa despre religie),* XI, 1908, Leipzig, p. 163, sq.

DODDS E. R. : *The Greeks and the irrational (Grecii şi iraţionalul),* Berkeley, 1959.

Id., On misunderstanding the OEdipus Rex, Grecce and Rome (Despre înţelegerea greşită a lui Edip rege. Grecia şi Roma), XIII, 1966, p. "37—49. Edip este liber de a acţiona. Cauza distrugerii sale nu este destinul sau zeii ci forţa şi curajul său, devotamentul său faţă de Teba şi faţă de adevăr.

ELSE G. F. : *The origin and early form of Greek tragedy (Originea şi forma primitivă a tragediei greceşti),* Harvard, 1965.

FESTUGIERE A.-J. : *De Vessence de la Tragedie grecque (Despre esenţa tragediei greceşti),* Paris, Aubier, 1969. Grupaj de studii şi mai ales cele privind *Euripide le contemplaţii (Euripide contemplativul), Euripide dans Ies Bacchantes (Euripide în Bacantele), De Vessence de la tragedie grecque (Despre esenţa tragediei greceşti).*

FREIRE A. : *Quid graeci poetae tragici de fato senserint (Ce au gîndit poeţii tragici greci despre soartă),* Euphrosyne, Lisabona, N. S. II, 1968, p. 135—141. Concepţia tragică despre destin ar traduce un optimism fundamental.

TUNKE H. : *Die Sogenannte tragisch schuld: Studie zur Recht-sidee in der griechischen Tragodie (Aşa numita culpă tragică : Studiu despre ideea de dreptate în tragedia greacă),* Diss., Koln, 1963. „Greşeala" înţeleasă ca intenţie delic-tuoasă nu este decît un element minor al tragicului. Trebuie să înţelegem cuvîntul în sensul lui strict juridic, ca pe djijafracţiune deliberată faţă de lege.

GOULD T. *rThe innocence of Oedipus. The philosopher on Oe-dipus the king (Nevinovăţia lui Edip. Filozoful despre Edip rege), Arion,* IV, 1965, p. 363—386 ; 582—611 ; V, 1966, p. 478—525. Nu există nici o legătură între caracterul lui Edip şi consecinţele faptelor lui. Susţinerea ideei tragediei Destinului, în special împotriva lui Dodds.

•GRANDE C. DEL : *Intorno alle origini della tragedia ed altri saggi (Despre originea tragediei şi alte eseuri).* Neapole, 1936.

ld., Tragodia. *Essenza e genesi della tragedia (Esenţa şi geneza tragediei),* Milano-Neapole, 1951, ed. a 2-a 1962. Defineşte caracterele permanente şi fundamentale ale tragediei. Istoria tragediei începînd cu ditirambii lui Arhiloh şi Par-teniile lui Alcman pînă la *Christus Patiens.* Obiectivul tragediei este să ofere o viziune exemplară asupra destinului omenesc luînd ca temă suferinţele unui erou pus la încercare de către un zeu. Evitînd problema etimologiei, autorul declară că *tragos = pathe,* bazîndu-se pe mărturia lui Herodot cu privire la corurile tragice din Siciona.

Id., Dai ditirambo alia tragedia (De la ditiramb la tragedie), Victriana, IV, 1967, p. 227—246. Susţinînd originea ditirambică a tragediei, autorul propune o schemă a evoluţiei care duce de la ditiramb la tragedie. ;

HARRISON J. E. : *Prolegomena to the study of Greek religion (Prolegomena la studiul despre religia greacă),* Cambridge, 1903, ed. a 2-a, 1908. Ceea ce se referă la originea denumirii tragediei se găseşte la p. 420 şi următoarele. *Id., Themis, a study of the social origins of Greek religion (Temis, studiu despre originile sociale ale religiei greceşti),* Cambridge, 1912. ed. a 2-a, 1927, p. 341 şi următoarele.

.JANSSENS E. : *Die tragische Problematik bei Sophokles. Das Altertum (Problematica tragică la Soţocle. Antichitatea),* Berlin, V, 1959, p. 213 şi următoarele.

KRANZ W. : *Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragodie (Stasimon, cercetări în legătură cu forma şi conţinutul tragediei greceşti),* Berlin, 1933. Prima parte a lucrării este consacrată tragediei în legătură cu care K. consideră că tradiţia aristotelică este sigură. Tragedia lui Tespis este un *satiricon* derivat din ditiramb în care actorul era subordonat corului, personaj principal care nu folosea tetrametrul trohaic.

LINDSAY J. : *The clashing rock : a study of early Greek religion and culture and the origin of drama (Stînca sonoră : studiu despre religia şi cultura antică greacă şi despre originea dramei),* Londra, 1965.

LLOYD-JONES H. : *Problems of early Greek tragedy. Pratinas, Phrynichus, the Gyges fragment (Probleme ale tragediei antice greceşti. Pratinas, Frinicus, fragmentul Giges), în Estudios sobre la tragedia griega (Studii despre tragedia greacă)* Madrid, 1966, p. 11—33.

MAGLIA A. : *Per uno studio psicologico-religioso sulVorigine del teatro in Grecia (Studiu psihologico-religios despre originea teatrului în Grecia), Dionisio,* XXXIX, 1965,, p. 326—333. Spectacolele din timpul sărbătorilor religioase au înlocuit la cei vechi ceremoniile mimetice propiţiatoriL Grecia a cunoscut probabil o evoluţie asemănătoare atestată în Egipt

NEBEL G. : *Weltangst und Gotterzorn. Eine Deutung der Griechischen Tragodie (Tema universală şi mînia zeilor. Explicare a tragediei greceşti),* Stuttgart, 1951.

NILSSON M. P. : *Der Ursprung der Tragodie (Originea tragediei), Neue Jahrbuch. f. Klass. Wissenschaft (Noua revistă pentru studii clasice),* 1911, p. 613 şi următoarele şi 667 şi următoarele.

PATZER H. : *Die Anfänge der griechischen Tragodie (Începuturile tragediei greceşti),* Wiesbaden, 1962. Provenită din ditiramb, tragedia se dezvoltă paralel. Ea este un conflict eroic făcut să se desfăşoare într-un mediu încărcat de religiozitate.

RIDGEWAY W. : *The origin of Tragedy (Originea tragediei),,* Cambridge, 1910.

Id., The drama and dramatic dances (Drama şi dansurile dramatice), Cambridge, 1915.

ROBERT F. : *Thymele. Recherches sur la signification et la destination des monuments circulaires dans Varchitecture religieuse de la Grece (Thymele. Cercetări asupra semnificaţiei şi destinaţiei monumentelor circulare în arhitectura religioasă a Greciei),* Paris, de Boccard, 1939.

Id., Les origines de la Tragedie : le bouc et la tragedie (Originile tragediei : ţapul şi tragedia), Vile Congres de l'Assoc. G. Bude (Al Vll-lea Congres al Asociaţiei G. Bude), Aix-en-Provence, 1963, Belles-Lettres, Paris,' 1964, p. 305—307 ;. *Tragedie et mystere (Tragedie şi mister), Rev. des Etudes gr. (Revistă de studii greceşti)',* LXXV, **1962, p.** X—XII ;

ipoteze dezvoltate în *Etudes classiques (Studii clasice),* 1964, p. 97—129 ; şi completate de către : *Le labyrinthe d'Epidaure et l'origine de la tragedie (Labirintul din Epi-daur şi originea tragediei).* Comunicare făcută în 1971 la Asociaţia pentru încurajarea studiilor despre Grecia antică.

RODRIGUEZ ADRADOS F. : *Komos, kâmodia, tragodia. Sobre los origenes del teatro (Komos, komodia, tragodia. Despre originea teatrului), Emerita,* XXXV, 1967, p. 249—294. Corul tragic era considerat la origine ca fiind un *komos;* acest termen s-a diferenţiat şi a dat naştere tragediei şi comediei.

RONNET G. : *Le sentiment tragique chez Ies Grecs (Sentimentul tragic la greci), Revue des Etudes gr. (Revistă de studii greceşti),* LXXVI, 1963, p. 327—336.

SNELL B. : *Aischylos und das Handeln im Drama (Eschil şi ac-ţiuneg. în dramă), Philologus.* Supplementband XX Heft I ***(PhillŞogus.*** Supliment XX, Caiet I), Leipzig, 1928. Marchează importanţa spaimei tragice în structura dramei.

TIECHE E. : *Thespis, Antrittsvorlesung gehalten an der Univ. Bem (Thespis, prelegere introductivă ţinută la Universitatea*

din Berna), Leipzig-Berlin, 1933. Odată cu Tespis tragedia îşi pierde caracterul de cult pe care-1 avea în „cîn-tecul ţapului" ; masca de om face ca protagonistul să fie un om care vorbeşte şi acţionează ca atare. Probabil că la el se referă expresia „nimic pentru Dionisos". El n-a fost niciodată improvizatorul bucolic sugerat de Dioscoride şi Horaţiu, ci veriga care duce ditirambul satiric al lui Arion la tragedia umană a lui Frinicus.

"WILAMOWITZ-MOELLENDORF U. VON : *Euripides Herakles, erklărt von... (Heracles al lui Euripide comentat de...),* voi. I : *Einleitung in die attische Tragodie (Introducere în tragedia atică),* voi. II : *Text und Commentăr (Text şi comentariu),* Berlin, 1888. Volumul I conţine o introducere în tragedie, în special în tragedia lui Eschil, alimentată din universul homeric. Celebrul elenist studiază aici originea tragediei. El subliniază că tragedia şi comedia au origini diferite. Comedia provine din dansurile populare de la sărbătorile lui Dionisos, pe cînd tragedia s-a născut în Peloponez. Pateticul nu este un caracter esenţial al său şi „patimile" lui Dionisos n-ar fi decît o invenţie a savanţilor moderni.

Despre Eschil

Scoliile la Eschil : cele mai importante se găsesc în Manuscrisul Mediceus. Ele sînt editate de către G. Dindorf în voi. III ■al operelor lui Eschil publicate de el, Oxford, 185,1 şi de către "Vitelli-Wecklein, Berlin, 2 voi., 1885—1893.

BIBLIOGRAFIE / 281

ALY W. : *De Aeschyli copia verborum capita selecta (Probleme alese despre bogăţia vocabularului la Eschil).* Berlin, 1906.

BAGLIO G. : *II Prometeo di Eschilo alia luce delle storie di Erodoto (Prometeu al lui Eschil în lumina istoriei lui Herodot),* Roma, 1952.

BLUMENTHAL A. VON : *Aischylos,* Stuttgart, 1924.

BOHME R. : *Biihnenbearbeitung Aeschyleischer Tragodien (Tratarea scenică a tragediilor lui Eschil),* Basel-Stuttgart, 1956—1959.

COMAN J. : *L'idee de la Nemesis chez Eschyle (Ideea de Nemesis la Eschil),* Paris, Alean, 1931.

CROISET M. : *Eschyle. Etudes sur l'invention dramatique dans son theâtre (Eschil. Studii despre invenţia dramatică în teatrul său),* Paris, Belles-Lettres. 1928, al 3-lea tiraj 1965.

DELCOURT M. : *Eschyle,* Paris, Reider, 1934.

DINDORF G. : *Lexicon Aeschyleum,* Leipzig, 1873.

DUMORTIER J. : *Les images dans la poesie d'Eschyle (Imaginile in poezia lui Eschil),* Paris, Belles-Lettres, 1935.

EARP F. R. : *The style of Aeschylus (Stilul lui Eschil),* Cara-bridge, 1968.

FAHY T. G. : *The chronology of the extant tragedy of Aeschylus (Cronologia tragediilor lui Eschil),* Diss., New York, 1965. Sumar în *Disseriation Abstracts,* Ann Arbor, Michig., XXVI, 1966, 3933—3934.

GARVIE A. F. : *Aeschylus Supplices : Play and Trilogy (Eschil : dramă şi trilogie),* Cambridge, 1969. Discută data piesei pornind de la studiul pap. Oxyr. 2256,3 care dă o didascalte în care se spune că Eschil a primit premiul pentru tetralogia din care făcea parte piesa, într-un concurs la care a participat Sofocle. Or, acesta a concurat pentru prima oară în 468 ; în 467, Eschil a reprezentat tetralogia tebană, piesa trebuie deci datată după 466. G. vede în importanţa corului, devenit protagonist, o fericită inovaţie care anunţă corul din *Eumenidele.*

GOLDEN L. : *In praise of Prometheus. Humanism and raţionalism (Lauda lui Prometeu, Umanism şi raţionalism), în Aeschylean thought (Gîndirea lui Eschil),* Chapel-Hill, 1966.

HERB I. : *Le theatre d'Eschyle et la pensie presocratique (Teatrul lui Eschil şi gîndirea presocratică).* Teză (dactilografiată), Paris, 1966.

ITALIE G. : *Index Aeschylus,* Leida. 1955.

KIEFNER W. : *Der religiose Allbegriff des Aischylos. Unter-suchungen zur Verwendung von „pan", „panta", „pantes" v..s.w. als Ausdrucks mittel Sprache (Concepţia religioasă a lui Eschil. Cercetări asupra folosirii* ***lui*** *„pan", „panta", ..pantes" ş.a.m.d. ca expresie în limbajul comun).* Diss., Tubingen, 1959, *Studiu asupra ideii de universalitate în limbajul religios al lui Eschil.*

KUHNS R. : *The House, the City and the Judge. The growth of moral atvareness in the Oresteia (Casa, oraşul şi judele.*

Dezvoltarea conştiinţei morale în Orestia), Indianapolis-New York, 1962. Autorul încearcă să găsească în trilogie o prezentare artistică a însăşi conştiinţei grecilor. El vede în Orestia triumful ordinii bazate pe raţiune asupra instinctelor necontrolate.

LESKY A. : *Decision and responsability in the tragedy of Aeschylus (Hotărîre şi responsabilitate în tragediile lui Eschil), Journ. of Hei. Stud. (Revistă de studii elenistice),* LXXXVI, 1966, p. 78—85.

MURRAY G. : *Aeschylus, the creator of tragedy (Eschil, creatorul tragediei),* Londra, 1940.

POTZIG W. : *Aischylos, Die attische Tragddie (Eschil. Tragedia atică),* Leipzig, 1926. Studiu despre limba şi religia lui Eschil, apoi despre tragediile lui. Refuză să admită autenticitatea piesei *Prometeu* din cauza limbajului, a tehnicii şi a inspiraţiei.

REINHABfexr K. : *Aischylos als Regisseur und Theologe (Eschil ca regizor şi teolog),* Berna, 1949.

RICHTER P. : *Zur Dramaturgie des Aeschylus (Despre dramaturgia lui Eschil),* Leipzig, 1892. Măreţia lui Eschil stă mai mult în folosirea ideilor lui morale, în felul lui de a le pune în evidenţă şi de a le învălui în lirismul său strălucitor, decît în ideile sale însele, care sînt ale epocii lui.

RIVIER A. : *Remargue sur le „necessaire" et la „necessite" chez Eschyle (Remarcă asupra „necesarului" şi „necesităţii" la Eschil) Revue des Etudes gr. (Revistă de studii greceşti),* LXXXI, 1968, pp. 5—39. Hotărîrea este prezentă pretutindeni, dar libera alegere nu este atestată, dat fiind că hotărîrea este luată sub constrîngere, punînd în evidenţă starea de dependenţă a omului faţă de divinitate, dependenţă care nu exclude responsabilitatea.

Id., Eschyle et le tragique (Eschil şi tragicul). Etudes de Lettres (Bull. de la Fac. des let. de Lausanne) *[Studii literare (Buletinul facultăţii de litere din Lausanne)],* VI. p. 73— 112.

ROMILLY J. DE : *La crainte et l'angoisse dans la Theatre d'Eschyle (Spaima şi groaza în teatrul lui Eschil).* Paris, Belles-Lettres, 1958.'

SCHRODER O. : *Aeschyli cantica (Pasajele lirice la Eschil),* Leipzig, 1907, ed. a 2-a, 1916.

SMYTH H. W. : *Aeschylean tragedies (Tragediile lui Eschil),* Berkeley, 1921.

STANFORD W. B. : *„Traces of Sicilian Influence in Aeschylus" (Urme de influenţă siciliana la Eschil), Proc. RoyaJ Irish Acad. (Documentele Academiei Regale din Irlanda),* XLIV, sect. *c,* 1937—1938, p. 229—240. Stabileşte o listă de 31 si-cilianisme posibile la Eschil.

ld.. Aeschylus in his style (Eschil şi stilul său), Dublin, 1942.

WESTPHAL R. : *Prolegomena zu Aeschylus Tragodien (Prolegomena la tragediile lui Eschil),* Leipzig, 1869. Lung studiu despre lirismul lui Eschil, învechit în parte. Teoria „Ter-

pandrische Composition" (Compoziţia terpandrică) este premiata. Cap. I este consacrat unei bune expuneri despre structura tragediei.
WILAMOWITZ-MOELLENDORF U. VON : *Aischilos. Interpre-talionen (Eschil. Interpretări),* Berlin, 1914, ed. a 2-a 1966. Operă fundamentală.
Despre Sofocle
Ediţii şi scolii : cea mai importantă ediţie este a lui G. Din-dorf, *Spphoclis tragoediae et fragmenta (Sofocle. Tragedii şi fragmente), Oxonii* (Oxford), 1832—1849, 8 voi. In voi. VIII se găseşte „commentatio de vita Sophoclis" (Despre viaţa lui Sofocle). In ceea ce priveşte scoliile : P. Elmsey şi G. Dindorf, *Scholia in Sophoclis tragoedias septera (Scoliile la cele şapte tragedii ale lui Sofocle),* 2 voi. In voi. I se găsesc scoliile din Laurentianus, cele mai bune care provin tocmai de la Didim, rezumînd lucrările scriitorilor alexandrini, Oxford, 1824 ; în voi. II, scolii ale celorlalte manuscrise (bizantine, Thomas Ma-gister, Moschopoulos, Demetrius Triclinos) Leipzig, 1852. Tour-nier : *Les tragedies de Sophocle (Tragediile lui Sofocle.)* (ediţie critică . a textului şi comentariu), Paris, Hachette, 1867, ed. a 3-a, revăzută de A.-M. Desrousseaux, 1886.
ALLEGRE F. : *Sophocle. Etudes sur Ies ressorts dramatique de son theâtre et la composition de ses tragedies (Sofocle. Studiu despre resorturile dramatice ale teatrului său şi despre compoziţia tragediilor sale), Ann. de l'Universite de Paris (Analele Universităţii din Paris).* Fontemoing, 1905.
BERNARD-MOULIN R. : *L'element homerique chez Ies personna-ges de Sophocle (Elementul homeric în personajele lui Sofocle),* Aix-en-Provence, la Pensee universitaire, 1966. (Policopiată).
BLUMENTHAL A. VON : *Sophocles,* Stuttgart, 1936.
BOWRA C. M. : *The Sophoclean tragedy (Tragediile lui Sofocle),* Oxford, 1944.
DINDORF G. : *Lexicon Sophocleum,* Leipzig, 1876.
ELLENDT F. : *Lexicon Sophocleum,* Berlin, 1872, ed. a 2-a Hildesheim, Olms, 1958.
ERRANDONESA I. : *Sofocles. Investigaciones sobre la estructura dramatica de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros (Sofocle. Investigaţii despre structura dramatică a celor şapte tragedii ale sale şi despre personalitatea corurilor sale),* Madrid, 1958.
FALCO V. DE : *La tecnica corale di Sofocle (Tehnica corală a lui Sofocle),* Neapole, 1928.
GERMAIN G. : *Sophocle,* Paris, Le Seuil, 1960.
GILBERT G. : *Meletemata Sophoclea.* Diss. Dresda, 1883.

GLEDITSCH H. : *Die Cantica des Sophokleischen Tragoedien nach ihren Rhythm (Fragmente din tragediile lui Sofocle după ritmul lor),* Viena, 1883.
KIRKWOOD G. M. : *A study of Sophoclean drama (Studiu despre dramele lui Sofocle),* Corneli U.P., 1958.
KNOX B. : *The heroic temper. Studies in Sophoclean tragedy (Caracterul eroic. Studii despre tragediile lui Sofocle),* Los Angeles, 1964. Autorul discută figura eroului sofoclean ; drama lui S. prezintă întotdeauna dilema tragică a unei singure personalităţi faţă de criza supremă a existenţei sale. Subliniază intransigenţa aristocratică a eroului.
LACARRIERE J. : *Sophocle,* Paris, L'Arche, 1960.
MADDALENA A. : *Sofocle,* Torino, 1959, ed. a 2-a 1963. Opera lui Sofocle este aprofundarea credinţei poetului în dreptatea zeilor. Autorul marchează puternic pietatea profundă a lui S. în care vede chiar o prefiguraţie a creştinismului.
MEAUTIS "^3. : *Sophocle, essai sur le heros tragique (Sofocle, eseu We%,pre eroul tragic),* Paris, A. Michel, 1957.
MUFF C. : *Die -chorische Technik des Sophocles (Tehnica corală a lui Sofocle),'* Halle, 1877.
MURSILLO H. : *The light and the darkness. Studies în the dramatic poetfy of Sophocles (Lumină şi întuneric. Studii despre poezia dramatică a lui Sofocle),* Leida, 1967.
OLIVEIRA PULQUERIO M. DE : *Problematica da tragedia So-phocleana (Problematica tragediilor lui Sofocle),* Coimbra, 1968. Excelent studiu asupra problemelor pe care îe pun tragediile lui Sofocle, ca de pildă unitatea pieselor *Aiax* şi *Antigona,* semnificaţia tragediei *Edip-Rege,* arta din tragedia *Filoctet.*
OPSTELTEN J. C. : *Sophocles in het griekssche pessimisme (Sofocle şi pesimismul grecesc),* Leida, 1945.
PERROTTA G. : *Sofocle,* Mesina, 1935.
RASCH I. : *Sophocles quid debeat Herodoto in rebus ad* ***jabulas*** *exornandas adhibitis (Ce a preluat Sofocle de la Herodot în ceea ce priveşte temele împrumutate pentru a-şi împodobi piesele),* Leipzig, 1913. Teză despre influenţa lui Herodot asupra lui Sofocle.
REINHARDT K. : *Sophokles,* Frankfurt 1933. Trad. E. Martineau, Paris, Ed. de Minuit 1971. Studiu despre piesele lui S. într-o optică şi un limbaj marcate de concepţii filozofice.
RONNET G. : *Sophocle, poete tragique (Sofocle, poet tragic),* Paris, de Boccard, 1969. Remarcabilă lucrare redactată cu egală obiectivitate şi libertate de cuget. Trebuie să subliniem profunzimea analizei psihologice. După părerea autorului, tragismul, cuprins în conştiinţa pe care o are eroul despre caracterul tragic al condiţiei lui, este alcătuit din trei componente : necesitatea, care vine din afară ; libertatea — iniţiativa aparţinîndu-i eroului ; luciditatea — eroul hotărăşte în deplină cunoştinţă de cauză.
SCHRODER O. : *Sophoclis Cantica (Pasajele lirice la Sofocle),* Leipzig, 1907, ed. a 2-a 1923.

TOURNAUD R. : *Essai sur Sophocle, Lettre d'Humanite (Eseu despre Sofocle, Studiu clasic), (Bull. de l'As. G. Bude) (Buletinul Asociaţiei G. Bude),* t. I, 1942, p. 7—139. Autorul, tînăr umanist care vibrează de bucuria de a simţi cum comunică cu gîndirea poetului, face aici un portret al marelui tragic.
TUROLLA E. : *Saggio sulla poesia di Sofocle (Eseu despre poezia lui Sofocle),* Bari, 1934.
WALDOCK A. J. A. : *Sophocles the dramatist (Sofocle dramaturg),* Cambridge, 1966.
WEBSTER T. B. L. : *An introduction to Sophocles (Introducere la opera lui Sofocle),* Londra, 1936, ed. a 2-a 1969. Studiu plin de fineţe şi de originalitate, în ciuda cîtorva aspecte ale viziunii asupra lui Sofocle aşa cum o are W., viziune contestată astăzi, ca de pildă imperturbabila seninătate religioasă a poetului.
WEÎNSTOCK H. : *Sophocles.* Leipzig 1931
Despre Euripide
Ediţii şi fragmente : Hartung J. A. : *Euripides ^estitutus (Euripide reconstituit),* Hamburg, 2 voi. 1843—1846, ed. a 2-a 1853—1854. Weil H. : *Sept tragedies d'Euripide (Şapte tragedii de Euripide)* Paris, Hachette, 1868, ed. a 3-a 1899—1907. Ediţie critică : *Hlpolit, Medeea, Hecuba, Ifigenia în Aulida. Ifigenia în Taurida, Electra, Oreste.* Euripides : *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta (Noi fragmente din piesele lui Euripide descoperite pe papirusuri),* ed. C. Austin, Kleine Texte 187, Berlin, 1968. Euripides : *Zes verloren tragedies. Studie met kritische vit grave en vertaling der fragmenten door.* H. van Looy, Bruxelles, 1954. Carte bună, cu documentaţie la zi, conţinînd o amplă bibliografie, o discuţie despre sursele fragmentelor, o listă a papirusurilor cuprinzînd aceste fragmente, un studiu critic al ediţiilor.
ALLEN I. T. şi ITALIE G. : *A concordance to Euripide (Index*

ia opera lui Euripide), Berkeley-Londra, 1954. ARNOLD R. : *Die Chorische Technik des Euripides (Tehnica corală la Euripide),* Halle, 1878. BATES W. N. : *Euripides, a student of human nature (Eurijnde, cercetător al naturii umane),* Filadelfia, 1930. BLANCHET F. : *De Aristophane Euripidos censore (Aristofan critic al lui Euripide)* (Teză). Strasbourg, Silberman, 1855. CONACHER D. J. : *Euripidean drama. Myth, theme and structure (Dramele lui Euripide. Mit, temă şi structură).* Toronto, 1967. DECHARME P. : *Euripide et l'esprit de son theătre (Euripide şi spiritul teatrului său),* Paris, Garnier, 1893.

DELCOURT M. : La *vie d'Euripide (Viaţa lui* ***Euripide),*** Paris, Gallimard, 1930.
ESTEVE J. : *Les innovations musicales dans les tragedies grecques ă Vepoque d'Euripide (Inovaţiile muzicale în tragediile greceşti în epoca lui Euripide). Teză,* Paris, Hachette, 1902. '
EURIPIDE : *Entretiens de la Fondation Hardt (Euripide. Discuţii la Fundaţia Hardt),* 1960, Paris, Klincksieck, 1961.
FERNANDEZ GALIANO M. : *Sobra la cronologia de las* ***tra-****gedias troyanas de Euripides (Despre cronologia tragediilor troiene ale lui Euripide), Dionisio,* XLI, 1967, p. 221—243.
GARZYA A. : *Pensiero e tecnica dramatica in Euripide (Gîndirea şi tehnica dramatică la Euripide),* Neapole, 1962. Marchează importanţa temei izbăvirii la Euripide.
HIRZEL H. : *De Euripidis in componendis diverbiis arte (Despre arta lui Euripide în dialoguri),* Leipzig, 1862.
HOURMOIŞfUADES N. C. : *Production and imagination in Euripides? Forms and function of the scenic space (Creaţie şi imaginaţie, la Euripide. Formele şi funcţia spaţiului scenic),* Atena, 1965.
LENNEP D. F. W. VAN : *Euripides „poietes sophos" (Euripide, poet înţelept),* Amsterdam, 1935. Studiu în limba olandeză cu o bună stabilire a operelor poetului la vremea aceea. Punctul de vedere al autorului este interesant prin faptul că s-a gîndit să proiecteze asupra pieselor lui Euripide viziunea criticii contemporane cu poetul, în special datorită lui Aristofan.
LUCAS F. L. : *Euripides and his influence (Euripide şi influenţa lui),* Londra, 1924.
MASQUERAY P. : *De tragica ambiguitate apud Euripidem (Despre ambiguitatea tragică la Euripide).* Teză, Paris, Klîncksieck, 1895.
Id., Euripide et ses idees (Euripide şi ideile sale), Paris, Hachette, 1908.
MERIDIER L. : Le *prologue dans la tragedie d'Euripide (Prologul în tragedia lui Euripide), Bibi. des Univ. du Midi* (Bibliotecile Universităţilor din sudul Franţei), îasc. XV, Bordeaux, Feret, 1911.
MILLE TH : *Euripides rhetoricus (Euripide retoric).* Diss. **Got-**tingen, 1887.
NESTLE W. : *Euripides, der Dichter der griechischen Aulklărung (Euripide, poetul iluminismului grec),* Stuttgart, 1901.
RITCHIE W. : *The autenticity of the Rhesos of Euripides (Autenticitatea lui Resos al lui Euripide),* Cambridge, 1964. Resos **ar** fi de datat între 445 şi 440.
R1VIER A. : *Essai sur la tragedie d'Euripide (Eseu despre tragediile lui Euripide),* Lausanne, Rouge, 1944.
ROHDICH H. : *Die Euripideische Tragodie. Untersuchungen zu ihrer Tragik (Tragediile lui Euripide. Cercetări despre caracterul lor tragic),* Heidelberg, 1968.

SATYRUS : *Vita di Euripide (Viaţa lui Euripide),* Pisa, ed. G. Arrighetti, 1964. Ediţie şi traducere italiană cu o introducere, o bibliografie şi un comentariu al fragmentelor din. Papyr. Oxyr., IX, **1176,** publicate de Hunt în 1912, von Arnim în 1913, Kumaniecki în 1929.
SCHRODER O. : *Euripidis Cantica (Pasajele lirice la Euripide),* Leipzig, ed. **a** 2-a, 1928.
STROHM H. : *Euripides, Interpretationen zur dramatischen Form (Euripide, interpretări despre forma dramatică),* Munchen 1957.
VALGIGLIO E. : *II tema della morte in Euripide (Tema morţii la Euripide),* Torino, 1966.
WEBSTER T. B. L. : *The tragedies of Euripides (Tragediile lui Euripide),* Londra, 1967.

Despre tetralogii şi despre dramele satirice

BROMMER F. : *Satyroi (Dramele satirice),* Wirzburg,: 1937.
Id., Satyrspiele : Bilder griechischer vasen (Dramele satirice : imagini pe vasele greceşti), Berlin, 1959. .
BUCHSOR E. : *Satyrtanz und fruhes Drama (Dansul satiric şi drama timpurie),* Munchen, 1943. , . ■■ ■■■ ■." '■
CASAUBON : *De satyrica Graecorum poesi et romanorunt sătura (Despre dramele satirice ale grecilor şi despre satura romanilor),* Paris, 1605 ; ed. Rambach, Halae, 1774.
CROISET M. : *De la tetralogie dans l'histoire de la tragedie grecque" (Despre tetralogie în istoria tragediei greceşti), Revue des Etudes gr. (Revista de studii greceşti),* 1888, p. 369 şi următoarele. Susţine aceeaşi teză ca Heimsoeth în legătură cu originea trilogiei cu toate că nu a cunoscut lucrarea lui.
DENIS J. : Le *drame satyrique (Drama satirică), Ann. de la Fac. des Lettres de Caen,* 5[e] annee, n° 2 *(Analele facultăţii de litere din Caen),* anul 5, nr. 2. . . :
DROYSEN : *XJeber die Tetralogie (Despre tetralogie), Zeitschrift fur Altertum (Revistă de studii antice),* 1844, no 14.
EGGER E. : *Observations nouvelles sur le drame satyrique" (Noi observaţii despre drama satirică), Ann. Assoc. Et. Gr. (Analele Asociaţiei de Studii despre Grecia antică),* 1873, reeditată în *Litterature grecque (Literatura greacă).* Paris, A. Picard, 1890, p. 58 şi următoarele.
.
FESTA V. : *Sikinis. Storia di un'antica danza (Sikinis. Istoria unui dans antic), Mem. Reale Accad. d. arch. lett. e b. arti di Napoli (Memoriile Academiei Regale de Literatură Antică şi de arte Frumoase din Neapole),* **III,** 2, **1918, p.** 35—75.
HEIMSOETH F. : *De tragoediae Graecae trilogiis, commentatio (Comentariu despre trilogiile din tragedia greacă),* Bonn, 1.869.
. , ■ i •,

KARSTEN : *De tetralogia tragica (Despre tetralogia tragică),* Amsterdam, 1856.
PINZGER : *De dramalis Graecorum satyrici origine disputatio (Cercetări despre originea dramei satirice a grecilor),* Breslau, 1822.
ROSSIGNOL : *Dissertation sur le drame que Ies Grecs appelait satyrique (Dizertaţie despre drama pe care grecii o numeau satirică),* Paris, 1830.
SIRONIC M. : *Che cosa ci rivela ii Ciclope, dramrna saiiresco ăi Euripide (Ce ne dezvăluie Ciclopul, drama satirică a lui Euripide)* (în limba sîrbă însoţită de un **rezumat** în limba italiană), *Ziva antika (Antichitatea vie).* Skopje, XVI, 1966, p. 181—191. Piesa trebuie să fie datată din perioada de plină maturitate a poetului.
STOESSL F. : *Die Trilogie des Aischylos (Trilogia lui Eschil),* Baden-Viena, 1937.
WELCKER F. G. : *Nachtrag zu der Schrift* liber *die Aeschylische Trilo%i*i nebst einer Abhandlung uber des Satyrspiel (Supliment ' la lucrarea despre trilogia eschiliană, pe Ungă o discuţie despre piesele satirice).* Frankfurt, 1826.

WERNICKE K. : *Bockshore und Satyrdrarne (Ţapul şi drama satirică), Herm.,* XXXII, p. 210 şi următoarele).
WIESELER : *Das Satyrspiel nach Massgaber eines Vasenbildes (Piesele satirice după indicaţiile unor picturi de pe vase),* Goettingen, 1848.
WIESMANN P. : *Das Problem der tragischen Tetralogie ; Abhandlung (Problema tetralogiei tragice; discuţie),* Zurieb, 1929.

Politica şi ideile poeţilor tragici

ALS1NA J. : *Origines de la tragedia y politica en la Grecia clasica. Algunas notas historico-bibliographicas (Originile tragediei şi politica în Grecia antică. Cîteva note istorico-bibliografice), Rev. Univ. (Revista universitară).* Madrid, XIII, 1964, p. 305 şi următoarele.
BAGLIO G. : *II „Prometeo" di Eschilo e la storia elleniCa e persiană fino all'invasione persiană di Atene (Prometeul lui Eschil şi istoria elenică şi persană pînă la invadarea Atenei de către perşi).* Roma, 1959. Se pare că, prezen-tîndu-1 pe Zeus, Eschil se gîndeşte la Xerxes. Conflictul între Zeus şi Cronos transpune, pare-se războiul între Cirus şi Astiage. Secretul lui Prometeu n-ar fi altceva decît secretul lui Temistocle, adică viclenia **lui** la Sa-lamina.
BUTTS H. R. : *The glorification of Athens in Greek drama (Glorificarea Atenei în drama greacă), Iowa Stud. in Class. philol. (Studii de filologie clasică din Iowa),* N., XI.
DAVIDSON J. A. : *Aeschylus and Athenian politics. 472—*456 *B.C. (Eschil şi politica Atenei, 472—456 î.e.n.), Studies*

preş. to V. Ehrenberg (Studii prezentate lui V. Ehrenberg), ed. E. Badian. Oxford, 1966, p. 93 şi următoarele.
DELEBECQUE E. : *Euripide et la guerre du Peloponnese (Euripide şi războiul din Peloponez),* Paris, Klincksieck, 1951.
DUFRECHOU A. : *Les idees morales de Sophocle (Ideile morale ale lui Sofocle),* Paris, Boud, 1907.
EBERHARDT W. : *Die griechische Tragodie und der Staat (Tragedia greacă şi statul), Die Antike (Antichitatea),* II, 1944.
EHRENBERG V. : *Sophocles and Pericles (Sofocle şi Pericle),* Oxford, 1954.
FINLEY J. H. : *Politics and early tragedy (Politica şi tragedia antică), Harvard Stud. in Class. Philol. (Studii de filologie clasică de la Harvard),* Cambridge, Mass., LXXI, 1966, p. 1—13.
GOOSSENS R. : *Euripide et Athenes (Euripide şi Atena),* Acad. Roy. de Belgique (Academia Regală a Belgiei), t. LV, fasc. 4, Bruxelles, 1962.
PACATI C. : *II significato della guerra troiana nell'opera di Euripide (Semnificaţia războiului troian în opera lui Euripide), Dionisio.* XL, 1966, p. 77—94. Influenţa evenimentelor din războiul Peloponezului asupra opticii cu care Euripide a privit temele ciclului troian.
PODLECKI A. J. : *The political background of Aeschylean tragedy (Fundalul politic al tragediilor lui Eschil),* Ann. Arbor, 1966. Autorul susţine ipoteza că trilogia Prometeu ar fi fost scrisă în Sicilia.
RADCIG S.I. : *La tendance politique d'Eschyle dan les Eume-nides (Tendinţa politică a lui Eschil în Eumenide)* (în limba rusă cu rezumat în limba engleză), *Vestnik Drevnej Istorii.* Moscova, 104, 1968, p. 29—41.
SALANITRO G. : *La data e ii significato politico delle „Sup-plice" di Eschilo (Data şi semnificaţia politică ale „rugă-toarelor" lui Eschil),* Helicon, Univ. di Messina, VII, 1968, p. 311—340. Bazîndu-se pe expediţia atenianăîn Egipt, S. propune data de 460 pentru reprezentarea piesei. THOMSON G. : *Aeschylus and Athens (Eschil şi Atena),* Londra, 1966, ed. a 3-a. Studiu despre originile sociale ale dramei antice, de inspiraţie marxistă, care neglijează cam prea mult factorii religioşi.
TROUSSON R. : *La philosophie du pouvoir dans l'Antigone de Sophocle (Filozofia puterii în Antigona lui Sofocle), Revue des Etudes gr. (Revista de studii greceşti),* LXXVII, 1964, p. 23—33. Sofocle denunţă puterea absolută şi atrage atenţia Atenei asupra primejdiei de a duce o politică imperialistă.
VERNANT J.-P. : *Momentul istoric al tragediei în Grecia. Cîteva condiţii sociale şi psihologice.* „Antiquitas Graeco-Romana" (Antichităţi greco-romane), *Actes du Congr. Intern. (Actele Congresului Internaţional),* aprilie 1966, Praga, 1968, p. 246 şi următoarele.

Forma şi lirismul tragediei

ACHERSON : *Dissertatio de Parodo et Epiparodo (Studii despre Parodos şi Epiparodos),* Berlin, 1855.
ALTHAUS : *De tragicorum graecorum dialecto,* I, *de Dorismo (Despre dialectul tragicilor greci,* I, *Dialectul doric),* Berlin, 1866.
BETHE E. : *Die griechische Tragodie und die Musik (Tragedia greacă şi muzica), Neue Jährb. (Noile Anale),* 19 (1907), p. 81—95.
CAPPS E. : *The chorus in the later Greek drama with refe-rence to the stage question (Corul în drama greacă tîrzie cu referinţă la problema scenei), Amer. Journ. of Arch. {Jurnal American de Arheologie),* XI, 1895, p. 287—325.
CHAIGNET E. : *Des formes diverses du choeur tragique (Diversele forme ale corului tragic),* Paris, 1865.
CHERFHJS.XH. : *Mimes et ballets grecs (Mimă şi balet la greci),* Paris/* Varrier, 1908.
CLAY D.M. : *Â fotmal analysis of the vocabulaires of Aeschylus, Sophocles and Euripides,* Part. I. Diss. *(Analiză formală a vocabularului lui Eschil, Sofocle şi Euripide,* Partea I Dizertaţie), Minneapolis, 1970. Vast studiu semantic, morfologic şi statistic despre vocabularul celor trei tragici.
DAIN A. : *Trăite de metrique grecque (Tratat de metrică greacă),* Paris, Klincksieck, 1965.
DALE A.M. : *The chorus in the action of Greek tragedy (Corul în acţiunea tragediei greceşti),* în *Essays Kitto* (Eseuri Kitto), *op. cit.,* p. 15—27.
Id., The lyric metres of Greek Drama (Metrica lirică în drama greacă) Cambridge, 1948.
DREW-BEAR TH. : *The trochăic tetrametra in Greek tragedy (Tetrametrul trohaic în tragedia greacă), Amer, Journ. of Phil. (Jurnalul American de Filologie),* LXXXIX, 1968, p. 385—405.
DUFOUR M. : *Etude sur la constitution rythmique du drame grec (Studiu despre constituţia ritmică şi metrică a dramei*

greceşti), Trav. et Mem. des Fac. de Lit. (Lucrările şi Memoriile Facultăţii de litere) III, 10, 1893.
DTJRISS L. : *La realizzazione scenica del coro nello spectacolo (Realizarea scenică a corului în spectacol), Dionisio,* XLI, 1967, p. 378—389. Studiu despre rolul pe care-1 deţine corul în punerea în scenă modernă.
EBELING R. : *De tragicorum poetarum graecorum canticis so-lutis (Despre pasajele în proză ale poeţilor tragici greci),* Diss. Halenses, XV, Halle, 1903.
EMMANUEL M. : *La danse grecque antique (Dansul grec antic),* Paris, 1893.
GENTILI B. : *La metrica dei Greci (Metrica la greci),* Messina-Florenţa, 1855.
GEORGIADES TH. : *Der griechische Rhythmus (Ritmul la greci),* Hamburg, 1949.
BIBLIOGRAFIE / 291
GEVAERT F.A. : *Histoire et theorie de la musique dans l'An-tiquite (Istoria şi teoria muzicii în antichitate),* Gând, Annoot-Braeckman, 2 voi. 1875—1881. Lucrare care ră-mîne fundamentală.
GREGORIO L. DI : *Le scene di annoncio nella tragedia greca (Scenele de vestire în tragedia greacă),* Milano, 1967. Studiul se referă mai ales la scenele de vestire la Eschil. HALANDE J.A. : *Musical themes and imagery in Aeschylus (Teme muzicale şl figuri retorice la Eschil), Journ. of Hei. Stud. (Jurnalul de studii elenistice),* 1965, pp. 33—41. HEIMSOETH F. : *Vom Vortrage des Chores in den griechischen Dramen (Despre expunerea făcută de cor în dramele greceşti).* Bonn, 1841.
Id., Commentatio de versuum in tragoediis graecorum structura (Comentariu desjjre structura versurilor în tragedia greacă), Bonn, 1873.
HILTBRUNNER O. : *Wiederholung und Motivtechnik bei Ai-schylos (Repetiţie şi tehnica motivului la Eschil)* Bonn 1950.
HUCHZERMEYER H. : *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Aufgang des Klassischenzeit (Aulos-ul şi ţitera în musica greacă pînă la începutul epocii clasice)* 1931.
HULTON A.O. : *The prologus of Sophocles (Prologul la Sofocle), Greece and Rome (Grecia şi Roma),* Oxford, XVI, 1969, p. 49—59. Prologurile se află în strînsă legătură cu acţiunea şi cu ceea ce urmează îndată după ele. IRIGOIN J. : *Recherches sur Ies metres de la lyrique chorale grecque, la structure des vers (Cercetări despre metrică în lirica corală greacă, structura versurilor),* Paris, Klincksieck, 1953.
JENS W. : *Die Stichomythie in der frilhen griechischen Tragodie (Stihomitia în tragedia greacă veche),* Munchen, 1955. Analiză a stihomitiilor la Eschil şi Sofocle ; această analiză epuizează toate posibilităţile stihomitiei. din care cauză Euripide nu este studiat.
KAIMIO M. : *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used (Corul în drama antică în lumina personajelor şi a numărului lor).* Helsinki, 1970.
KIKAUKA P. : *Metres de la poesie grecque monodique (Metrul poeziei greceşti monodice),* Riga, 1931.
KITTO M. D. F. : *The danse in greek tragedy (Dansul în tragedia greacă). Journ. of Hei. Stud. (Jurnalul de studii elenistice),* 75, 1955. p. 36—41.
KORTE A. : *Das Fortleben des Chors im griechischen Drama (Permanenţa corului în drama greacă), Neue Jahr. (Anale Noi),* 5, 1900, p. 81—79.
KOZUKHOVA M. S. : *The prologues in the tragedies of Euripides (Prologurile în tragediile lui Euripide)* (în limba rusă cu rezumat în limba engleză), *Vestnik Drevnej Istorii,*
292 / TRAGEDIA GREACA
Moscova, nr. 108, 1968, p. 45—56. Scoate în evidenţă arta cu care Euripide a variat părţile constitutive ale dramei.
KRANZ W. : *Stasimon* (v. Bibi. Origine tragedie) (vezi bibliografie Originea tragediei). Capitolul IV al acestei cărţi justifică titlul ei (p. 113—266). Este un studiu fundamental al evoluţiei lirismului coral pe care autorul o împarte în trei perioade : vechiul *lied,* pe care-1 reprezintă Eschil, *chor-lied-ul,* cîntec coral în tragedia clasică a lui Sofocle şi, în parte, în tragedia lui Euripide, *Hed-ul* nou care începe cu inovaţiile **lui** Agaton ; de asemenea studiu fundamental al ultimelor tragedii ale lui Euripide.
LAMMER J. : *Die Doppel — und Halbchore in der antiken Tragodie (Corurile duble şi semicorurile în tragediile antice,)* Diss., Miinster, Paderborn, **1931.**
LATTIMORE R. : *The poetry of greek tragedy (Poezia în tragedia greacă),* Baltimore, 1958.
LAWLER «L. B. : *The dance of the ancient Greek theatre (Dansul mSteatrul grecesc antic),* Iowa C. 1964.
LISTMANN K'.': *I>ie Teknik des Dreigesprächs in der griechî-schen Tragodie (Tehnica trialogului în tragedia greacă),* Darmstadt, 1910. Studiu despre trialoguri.
LONG A. A. : *Language and thought in Sophocles. A study of abstract nouns and poetic technic, (Limbaj şi gîndire la Sofocle. Studiu despre substantivele abstracte şi despre tehnica poetică).* Londra, 1968.
MASQUERAY P. : *Les systemes anapestiques dans la tragedie grecque (Sistemele anapestice în tragedia greacă), Rev. de Philol. (Revista de Filologie),* 1892, p. 117—136.
ld., Theorie des formes lyriques de la tragedie grecque (Teoria formelor lirice în tragedia greacă), Paris, Klincksieck, 1895. Lucrare care rămîne fundamentală.
ld., Trăite de metrique grecque (Tratat de metrică greacă), Paris, Klincksieck, 1899.
MOUTSOPOULOS E. : *line philosophie de la musique chez Eschyle (O filozofie a muzicii la Eschil), Revue des Etudes gr. (Revista de studii greceşti),* LXXII, 1959, p. 18—56.
ld., Sophocle et la philosophie de la musique (Sofocle şi filozofia muzicii), Ann, de la Fac. des Let. d'Aix (Analele Facultăţii de litere de la Aix), t. XXXIII, 1960, p. 107—138.
ld., Euripide et la philosophie de la musique (Euripide şi filozofia muzicii), Revue des Etudes gr. (Revista de studii greceşti), LXXV, 1962, p. 396—452.
MtîLLER C. F. : *De pedibus solutis in dialogorum senariis Aeschili, Sophoclis, Euripidis (Despre metrul lax în se-nariile dialogurilor lui Eschil, Sofocle, Euripide),* Berlin. 1866.

NESTLE W. : *Die Struktur des Eingangs in der attichen Tragodie (Structura prologului în tragedia atică),* Stuttgart, 1930, ed. a 2-a, 1967.
BIBLIOGRAFIE / 293
NIEBERDING R. : *De anapaestorum apud Aeschylum et Sopho-clum ratione antisystematica (Despre anapeştii nereglementari la Eschil şi Sofocle).* Diss., Berlin, 1867.
OERI J. : *Die Euripideischen Verszahlensysteme (Metrica versului euripidian),* Basel, 1893. Studiu despre raporturile de simetrie între părţile constitutive de ansamblu, ele însele simetrice, în tragediile lui Euripide.
POHLSANDER H. : *Metrical studies in the lyrics of Sophocles (Studii despre metrica în versurile lui Sofocle),* Leida, 1964. Prima parte este un comentariu metric al fiecărei piese ; partea a doua este consacrată unor studii speciale : *colon-caesura, determination of Period end (colon-cezura, determinare a sfîrşitului de frază)* şi *strophic construction* (Structura strofei).
PRUDHOMMEAU G. : *La danse grecque aniique (Dansul grec antic),* ed. du C.N.R.S., 2 voi.. Paris, 1965.
ROMILLY J. DE : *Vevolution du pathetique d'Eschyle ă Euripide (Evoluţia pateticului de la Eschil la Euripide),* Paris, P.U.F., 1961.
ROSSBACH şi WESTPHAL : *Metrik der griechischen Drama-tiker und Lyriker (Metrica la dramaturgii şi liricii greci).* 3 părţi în 4 voi., Leipzig, 1854—1865.
.SCAEFER H. : *De Dorisimi usu in tragoediis Graeci (Despre folosirea formelor dorice în tragediile greceşti),* Cottbus, 1866.
SCHEIN S. L. : *The iambic trimeter in Aescylus and Sophocles (Trimetrul iambic la Eschil şi Sofocle).* Diss., Colombia Univ., 1967. (Rezumat în *Dissert. Abstracts (Extrase din dizertaţii).* Ann Arbor, Michig., XXVIII, 1967, 1803 A).
SCHLESINGER K. : *The greek aulos (Aulos-ul grec),* Londra, 1939.
SCHMIDT L. : *De Parodi in tragoediae Graecae notione (Despre parodos în structura tragediilor greceşti),* Bonn, 1855.
SCHRODER : *Grundriss des griechischen Versgeschichte (Schemă a istoriei versului grec),* Heidelberg, 1930. Concepţiile lui S. reprezintă reacţia împotriva teoriilor „ritmiciene" ale lui Westphal şi Rossbach.
SCHWINGE E. R. : *Die Verwendung der Stichomytie in den Dramen des Euripides (Folosirea stihomitiei în dramele lui Euripide).* Heidelberg 1968.
SNELL B. : *Griechische Metrik (Metrica greacă),* G5ttingen, 1955, ed. a 3-a 1962.
SOLMSEN F. : *Electra and Orestes : Three recognitions in Greek tragedy (Electra şi Oreste : Trei recunoaşteri în tragedia greacă). Med. Nederl. Akad van Wet. Afd. letterk.),* XXX, 2, Amsterdam, 1967, p. 31—62.
■STEUR I. VAN DER : *De lyrische metra van de grieske tragedie. Aspecten van de metrische transpositie. (Metrica li-*
294 / TRAGEDIA GREACA
rică în tragedia greacă. Aspecte ale transpunerii metricii}'
(Rezumat în limba franceză), Diss., Amsterdam, 1969. STOLTE F. : *De chori, qualis in perfecta graecorum tragoedia*
apparet, ratione et indole (Rolul şi înfăţişarea corului, aşa:
cum apare el în tragedia greacă), Rietberg. 1882. WENDEL TH. : *Die Gesprăchsanrede im griechischen Epos und Drama (Adresarea verbală în epos şi în dramă la greci)..*
Stuttgart, 1929. WILAMOWITZ-MOELLENDORF U. VON : *Griechische Vers-*
kunst (Arta poetică la greci). Berlin, 1921. Metoda lui.
W., reacţionînd împotriva lui Westphal şi Rossbach, este-
înainte de orice istorică şi empirică.
Organizarea spectacolelor
ANTI C. : *Teâkri greci arcaici da Minosse a Pericle (Teatre greceşti antice de: la Minos la Pericle),* Padova, 1947.
ARIAS P. E. : *II teatro greco fuori di Atene (Teatrul grec în afara Atenei),* Florenţa, 1934.
ARNOTT O. : *Greek scenic conventions in the* 5 *cent. B. C. (Convenţii scenice la greci în sec. V î.e.n.),* Oxford, 1962,
BIEBER M. : *Das Dresdener Schauspielerrelief, ein Beitrag zur Geschichte der tragischen Costums und der griechischen. Kunst (Costumul la actorii din Dresda : Contribuţii la istoria costumului în tragedii şi la istoria artei greceşti),* Bonn, 1907..
Id., Die Denkmăler zum Theaterwesen im Altertum (Monumente pentru teatrul din antichitate), Berlin, 1920.
BRAGAGLIA A. G. : *Scenografia greco-romana. Dionisio,* III,, 1931, p. 13 şi următoarele.
BRINCK A. : *Inscriptiones graecae ad choregiam pertinentes (Inscripţii greceşti referitoare la conducerea corului).* Diss. Phil. Halenses, 7, 1886, p. 71—274.
BROOK I. : *Costume in Greek classic drama (Costumul in drama clasică greacă).* Londra, 1962. Operă de vulgarizare bazată pe lucrările lui Webster şi Pickard.
BULLE H. : *Untersuchungen an griechischen Theatern (Cercetări în legătură cu teatrele greceşti),* Miinchen, 1928.
Id., Eine Skenographie (O scenografie). Berlin, 1934.
CANAC F. : *L'acoustique des theâtres antiques. Ses enseigne-ments. (Acustica teatrelor greceşti şi ce ne învaţă ea),* Paris, Editions du C.N.R.S., 1967.
CAPONE G. : *L'arte scenica degli attori tragici greci (Arta scenică a actorilor tragici greci),* Padova, 1935.
CAPPS E. : *The stage in the Greek theatre according to the extent dramas (Scena în teatrul grec adaptată la dramele de mare extindere).* New Haven, 1891.
DEUBNER L. : *Attische Feste (Festivităţi atice).* Berlin, 1932.
BIBLIOGRAFIE / 295
IDIERKS H. : *De tragicorum histrionum habitu scaenico apud grae-cos (Despre atitudinile pe scenă ale actorilor tragici greci),* Gottingen, 1883.
DIGNAN F. W. : *The idle actor in Aeschylus (Actorul mut la Eschil),* Chicago, 1905.
DORPFELD W. şi REICH E. : *Das griechische Theater : Beitrăge zur Geschichte des Dionysos-Theater in Athen und an-*

derer griechische Theater (Teatrul grec : Contribuţii la istoria teatrului lui Dionisos din Atena şi a altor teatre greceşti), Atena, 1896.
ELSE G. F. : *Hypocrites (Actorul),* Wiener Stud., 72, 1959, p. 75— 107.
ENGELMANN R. : *Archăologische Studien zu den Tragiken (Studii arheologice despre autorii tragici),* Berlin, 1900.
TIECHTER E. : „Das Dionysos-Theater in Athen I—IV" *(Teatrul lui Dionisos în Atena sec. I—IV) Antike griechische Theaterbauten,* Heft 5—7, 9) *(Teatre greceşti antice,* Nr. 5—7, 9), Stuttgart, 1935—1950.
TOUCART P. : *De collegiis scenicorum artificum apud Graecos (Despre corporaţiile slujitorilor scenei la greci),* Paris, Klincksieck, 1873.
FRICKENHAUS A. : *Die Altgriechischen Biihne (Scena la vechii greci),* Strasbourg, 1917. Despre acustică, scenografie, etc, p. 61 şi următoarele.
'GIRARD P. : *De Vexpression des masques dans Ies drames d'Eschyle* (Despre expresia măştilor în dramele lui Eschil), *Revue des Etudes gr. (Revista de Studii Greceşti),* VII, 1894, p. 1 şi următoarele, 337 şi următoarele ; VIII, p. 88 şi următoarele.
HAIGH A. E. : *The Attic theatre (Teatrul atic),* ed. a 3-a Par Pickard-Cambridge, Oxford, 1907.
HENSE O. : *Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragodie (Modificarea măştilor în tragedia greacă),* ed. a 2-a, Feiburg im Br., 1905.
KAFFENBERGER : *Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragodie (Legile teatrale cu privire la cei trei actori).* Diss., Giessen, 1911.
KORTE A. : *Der Kothurn im fiXnften Jahrundert (Coturnul în sec. V). Fest. zur 49. Versamlung deutscher Philol. in Basel (Festivalul celei de-a 49-a reuniuni a filologilor germani în Basel),* 1907, p. 192— 212.
LOHRER R. : *Mimenspiel und Maske in der griechischen Tragodie (Mimă şi mască in tragedia greacă).* Paderborn, 1927.
LtÎDERS O. : *Die dionysischen Kunstler (Artiştii din teatrul lui Dionisos),* Berlin, 1873.
MODONA A. NEPPI : *Gli edifici teatrali greci e romani (Edificiile teatrale greceşti şi romane),* Florenţa, 1961. Prima parte, p. 3—67, este consacrată teatrelor greceşti în legătură cu istoria cărora autorul se inspiră din plin din cartea lui C. Anti.

MULLER A. : *Lehrbuch der griechischen Buhnenalterthumer (Manual de antichitate scenică greacă),* Fribourg, 1886.
NAVARRE O. : *Dionysos. Etude sur l'organisation materielle du theătre athenien (Dionisos. Studii despre organizarea materială a teatrului atenian).* Paris, Klincksieck, 1895.
Id., Le theătre grec. L'edifice, l'organisation materielle (Teatrul grec. Edificii, organizare materială), Paris, Payot, 1925.
Id., Les representations dramatiques en Grece (Reprezentaţiile dramatice în Grecia), Paris, Belles-Lettres, 1929.
O'CONNOR J. B. : *Ckapters in the history of actors and acting (Capitole din istoria actorilor şi a artei lor)* în *Ancient Greece Diss. (Dizertaţii despre Grecia Antică),* Chicago, 1908. Dă o „prosopografie" cu un catalog al tuturor actorilor greci pînă la Atena.
PICKARD-CAMBRIDGE A. W. : *The theătre of Dionysos at Athens (Teatrul lui Dionisos din Atena),* Oxford, 1946.
Id., The dţpmatic festivals of Athens (Festivalele dramatice de la Atena), Oxford, 1953, a 2-a ed. întocmită de J. Gould şi D. M. Lewis, 1968.
SECHAN L. : *Etudes sur la tragedie grecque dans ses raports avec la ceramique (Studii despre tragedia greacă In legătură cu ceramica),* Paris, 1926. Reimp. 1967,
SMITH K. K. : *The use of the high-soled shoe or buskin in greek tragedy of the jifth and forth centuries B.C. (Folosirea coturnului în tragedia greacă în sec. V şi IV î.e.n.), Harv. Stud. Class. Phil. (Studii de filologie clasică de la Harvard).* 16, 1905, p. 123—164.
SPITZBARTH : *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragodie (Cercetări despre tehnica scenică în tragediile greceşti),* Winterthur, 1945.
TAUSENT F. T. : *Studien zu attischen Festen (Studii despre festivalurile atice),* Diss., Wiirzburg, 1920.
VITUCCI G. V. : *Le rappresentazioni drammatiche nei demi attici (Studii despre reprezentaţiile dramatice în oraşele atice), Dionisio,* 7, 1939, p. 210—225 şi 312—325.
WEBSTER T. B. L. : *Notes on Pollux' list of tragic masks (Note despre lista lui Polux de măşti tragice), Festschrift A. Rumpf (Publicaţie festivă A. Rumpf),* Krefeld, 1952, p. 141— 150.
Id. : More dramatic masks on Gnathia vases (Alte măşti dramatice pe vasele din Gnatia), Antik Kunst (Arta antică). 3, 1960, p. 30—36.
WILAMOWITZ-MOELLENDORF U. VON : *Die Buhne des Ai-schylos (Scena lui Eschil), Hermes,* 1886, p. 597—622. Despre punerea în scenă a tragediilor lui Eschil.
WILHELM A. : *Urkunden dramatischer Auffiihrungen in Athen (Documente despre reprezentaţiile dramatice de la Atena).* Viena, 1906.
ZUCHELLI B. : *Hypocrites : origini e storia del termine (Hypo-crites (Actor): originea şi istoria termenului),* Genova, 1962.

ALBOUY P. : *Mythes et mythologies dans la literature francaise (Mituri şi mitologii în literatura franceză),* Paris, A. Colin, 1969.
ANLIKER K. : *Prolog und Akteinteilung in Senecas Tragodien (Prologul şi împărţirea pe acte în tragediile lui Seneca),* Berna, 1960.
BACHLI E. : *Die kunstlerische Funktion von Orakelspriichen, Wahrsagungen, Trăumen u.s.w. in der griechischen Tragodie (Funcţia artistică a formulelor de oracol, previziunilor, viselor ş.a.m.d. în tragedia greacă).* Diss., Winterthur, 1954.

BACON H H. : *Barbarian in Greek tragedy (Barbarul în tragedia greacă),* New Haven, 1961.
BERNARD-MOULIN R. : *L'element homerique chez les person-nages de Sophocle (Elementul homeric la personajele lui Sofocle),* Aix-en-Provence, la Pensee universitaire (Gîndi-rea universitară), 1966.
BOEKEL C. W. VAN : *Katharsis. Een fUologische reconstructive van de psychologie van Aristoteles omhurt het gevoels leven,* Utrecht, 1957.
BRUNEL P. : *Le mythe d'Electre (Mitul Electrei)* (Coli. U 2), Paris, A. Colin, 1971.
CATTIN A. : *Les themes lyriques dans les tragedies de Seneque (Temele lirice în tragediile lui Seneca),* Neuchâtel, 1963.
DALMEYDA G. : *Goethe et le drame antique (Goethe şi drama antică),* Paris, Hachette, 1908.
DINGEL J. : *Das Requisit in der griechischen Tragodie (Recuzita în tragedia greacă),* Diss., Tiibingen, 1967.
DIRKSEN H. J. : *Die Aischyleische Gestalt des Orest (Personali' tatea lui Oreste la Eschil),* Niiremberg, 1965.
DUCHEMIN J. : *L' „Agon" dans la tragedie grecque (Agon-ul în tragedia greacă),* les Belles-Lettres, 1945, ed. a 2-a, 1968.
FRIEDRICH W. H. : *Euripides und Diphilos (Euripide şi Difilos),* Miinchen, 1953. Studiu bun despre tragediile lui Euripide şi despre influenţa lor asupra comediei noi, în special asupra comediei lui Difilos, aşa cum ne apare în forma ei latinizată de Plaut.
HERINGTON C. J. : *Senecan tragedy (Tragediile lui Seneca)?* Arion, V, 1966, p. 422—471.
HUNT A. S. : *Tragicorum graecorum fragmenta papyracea nuper reperta (Fragmente din tragediile greceşti de curînd descoperite pe papirusuri),* Oxford, 1912.
JOUAN F. : *Euripide et les legendes des chants cypriens (Euripide şi legendele cînturilor ciprice),* les Belles-Lettres, Paris, 1966. '
KITTO H. D. F. : *Form and meaning in drama. A study of sixr greek plays (Forma şi semnificaţia dramei. Studiu despre cinci piese greceşti şi despre Hamlet),* Londra, 1956. Piesele
/ **TRAGEDIA GREACA**
greceşti studiate sînt : *Agamemnon, Rugătoarele, Eume-nidele, Filoctet, Antigona, Aiax.*
LEGRAS L. : *Les legendes thebaines dans l'epopee et la tragedie grecque (Legendele tebane din epopee şi tragedia greacă),* Paris, Bellois, 1905.
LENNING R. : *Traurn und Sinnestaiischung bei Aeschylos, So-phocles, Euripides (Vis şi viziune la Eschil, Sofocle, Euripide).* Diss., Tubingen, 1969.
LUCAS F. L. : *Euripides and his influence (Euripide şi influenţa lui),* Londra, 1924.
MESSER J. ST. : *The dream in Homer and Greek tragedy (Visele la Homer şi în tragedia greacă).* Diss., New York, 1918.
METHNER R. : *De tragicorum graecorum minorum et anonymo-rum fragmentis observationes criticae (Observaţii critice despre fragmente din opera tragicilor greci minori şi anonimi),* Fromberg, 1882.
NAUCK A. : *Tragicorum graecorum fragmenta (Fragmente din operele tragicilor greci),* Leipzig, 1856, ed. a 2-a, 1889. Ediţi#'*nouă completată de Snell, Hildesheim, 1963.
id., Tragicae dictiones index spectans ad tragicorum fragmenta (Indice al expresiilor tragice din fragmentele tragicilor), Leipzig, Hässel, 1892. Reimp. Hildesheim, 1962.
ROMILLY J. DE : *Le temps dans la tragedie grecque (Noţiunea de timp in tragedia greacă),* Paris, Vrin, 1971.
SPIRA A. : *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides (Cercetări despre „Deus ex machina" la Sofocle şi Euripide),* Lassleben, 1960.
STAPFER P. : *Shakespeare et les tragiques grecs, (Shakespeare şi tragicii greci),* Paris, Lecene et Oudin, 1900.
STONE J. A. : *Sophocles and Racine. A comparative study in dramatic technique (Sofocle şi Racine. Un studiu comparativ despre tehnica dramatică),* Geneva, Droz, 1964.
TUILIER A. : *Recherches critiques sur la ţradition du texte d'Euripide (Studii critice despre tradiţia textului euripi-dian),* Paris, Klincksieck, 1968.
TROUSSON R. : *Le theme de Promethee dans la litterature eu-ropeenne (Tema prometeică în literatura europeană), 2* voi., Geneva, Droz, 1964.
WAGNER E. G. : *Poetarum tragicorum graecorum fragmenta (Fragmente din operele poeţilor tragici greci),* Vratislaviae (Bratislava), 3 voi., 1844—1852.
WEISS A. : *De l'adaptation des oeuvres theatrales (Adaptarea operelor teatrale), Criticism, a Quarterly for Lit. & the Arts IX (Critică, Buletin de Literatură şi Artă IX),* 2, 1967, p. 155—173.
WOESLER W. : *Senecas Tragodien. Die Uberlieferung der A-klas-se dargestellt an Beispiel der Phaedra (Tragediile lui Se-neca. Transmiterea clasei A prezentată prin exemplificarea cu Fedra),* Miinster, 1965.

LISTA TEATRELOR GRECEŞTI

AKRAI (act. Palazzolo Acreid, Sicilia). Mic teatru, în parte reconstituit. Nu are *parodoi.* Datat din sec. III î.e.n. In epoca romană a fost construit un *logeion* şi un *pulpitum.* L. Bernabo Brea, *Akrai,* Catania, 1956. H. Bulle, *Untersuchungen (Cercetări),* pp. 119—203.

ALCUDIA (ant. Pollentia, insula Majorca, Baleare). Mic teatru din sec. II/I î.e.n., de tip elenistic, explorat în 1949 şi în 1952. L. Bernabo Brea, *Rivista di Studi Liguri (Revista de studii ligurice),* Bordighera, XVII (1951), p. 18 şi următoarele. D. M. Almagro, *Archivo Espanol de Arqueologia (Arhiva Spaniolă de Arheologie),* Madrid, XXVII (1954), p. 281 şi următoarele.

AMFIAREION (Grecia, Atica, lîngă Oropos). *Orchestra,* cu cîteva scaune de piatră, se vede bine. Anastiloză a *Proscenium*-ului. Putea cuprinde aproximativ 3.000 spectatori. R. F. Fiechter, *Antike griechische Theaterbauten, voi. I. Das Theater in Oropos (Edificii teatrale greceşti antice, voi. I. Teatrul din Oropos).* Stuttgart 1930, A. von Gerkan, Gno-mon, 9 (1933), p. 145 şi următoarele.
ANTIOH (act. Antakiya, Siria). Teatru din epoca romană într-unui din cartierele mărginaşe ale oraşului Dafne Antioh-on-the-Orontes II, the Excavations 1933—1936 (Săpăturile făcute la Antiohia pe Orontes). J. Berchmans, *Antiq. Clas. (Antichitatea Clasică), Vili* (1939), p. 484 şi următoarele.
APAMEA (act. Dinar, Siria). Teatru de tip roman cu faţa la Acropole. F. Mayence, *Antiq. Clas. (Antichitatea Clasică),* VIII (1939), p. 206 şi următoarele. H. Lacoste, id., X (1941), p. 121 şi următoarele.
APTERA (act. Palaiokastro, Creta). Urme ale unui teatru remaniat în epoca romană. Unele părţi datează încă din sec. III î.e.n.
ARGOS (Argolida, Grecia). Teatru săpat în stîncă ; în foarte bună stare de conservare. Remaniat în epoca romană. Studiu de *G.* Roux în *Bull. de Corresp. Hell. (Buletin de corespondenţă elenistică),* LXXX (1956), p. 376 şi următoarele.
ASPENDOS (act. Minugat, Pamfilia, Turcia). Teatru grecesc romanizat.
ATENA. Teatrul lui Dionisos. In foarte bună stare de conservare. Remaniat în epoca romană. Dinsmoor, *The Athenian Theatre of the Fifth century (Teatrul atenian in sec. V),*

Washington, 1951. Dorpfeld et Reisch, *op. cit.,* E. R. Fiechter, *op. cit.,* voi. V, VII, IX, Pickard-Cambridge, *op. cit.*
BUTRINTO (ant. Buthrotum, Albania). Teatru greco-roman ; săpături făcute de italieni în 1929. Foarte bine conservat; datat din sec. IV/III î.e.n. L. M. Ugolini, *Dionisio,* III (1931), p. 7 şi următoarele. *Id.,* Butrinto, Roma, 1937, p. 130 şi următoarele.
CABIRION (Beoţia, Grecia). Teatru al sanctuarului cabirilor situat între Teba şi Levadia pe drumul spre Tespies. Este un teatru de formă eliptică ; săpături făcute de şcoala austriacă sub conducerea Gerdei Bruns. *Archăologischer An-zeiger (Indice Arheologic),* 1964, col. 231—257.
CATANA (Sicilia). Au rămas cîteva gradene. Se pare că primul teatru datează încă din sec. V î.e.n. Remaniat în epoca romană ; se pare că putea cuprinde 7.000 spectatori. Anti, *op. cit.,* p. 125 şi următoarele. Modona, *op. cit.,* p. 98.
CHERONBI&i (Beoţia, Grecia). Teatru în stil athaic, săpat în stînc'ă. Nu a rămas nimic din *orchestra,* nici din scenă. Nu a făcut obiectul nici unei publicaţii.
CIRENE (Libia). *Cavea* primitivă se pare că a fost dreptunghiulară. Teatrul actual, din care au rămas frumoase ruine, a fost remaniat în epoca romană. Anti, *op. cit.,* p. 122 şi următoarele. Caputo, în *Anthemon Anti,* p. 281 şi următoarele.
CORINT (Grecia). Teatru din sec. IV î.e.n. transformat in arenă romană în sec. I ; această arenă a fost suprimată în sec. II şi teatrul a fost restaurat. Atunci a fost înălţat un *frons scaenae* stil roman. Corinth, *Results of Excavations con-ducted by ihe Am. school of clas. stud. at Athens,* II : *The Theatre (Rezultatele săpăturilor dirijate de Institutul American de Studii Clasice din Atena, II: Teatrul),* de R. Stillwell, 1952.
Trebuie să semnalăm şi micul teatru al sanctuarului De-metrei şi Persefonei scos la iveală în 1964—1965 de R. Stroud.
COS (insulele Ciclade). Nu a rămas nimic din teatrul elenistic şi roman din Cos, nici din cel de la Halasarna. Cîteva elemente (în special un *Urnele* din marmură) au rămas din teatrul Chefalos.
DELFI (Grecia, Focida). Teatru construit cu certitudine în sec. IV î.e.n.. reparat de Eumen II din Pergam în anul 160 ; scena greacă a fost transformată în scenă romană la *podium.* In bună stare de conservare. Putea cuprinde 5.000 spectatori. Nici o publicaţie. Scurt studiu în *B.C.H.,* LXXV (1951).
DELOS (Grecia, Ciclade). Teatru în stare mediocră de conservare. Construit în sec. IV î.e.n. şi la începutul sec. III. J. Chamonard, *Theâtre de Delos, Bull. de Corresp. Bell. (Teatrul din Delos. Buletin de corespondenţă elenistică),* XX (1896), p. 256—318. W. Dorpfeld, *Le theâtre de Delos et la scene du theâtre grec (Teatrul din Delos şi scena teatrului grec), B.C.H.,* XX, p. 563—580. Id. şi Reisch *op. cit.,* p. 144 şi următoarele. Y. Bequignon şi j. Replat, Le *trace du theâtre de Delos (Schema teatrului din Delos). B.C.H.,* LI (1937), p. 401—422.
DODONA (Grecia. Epida). Construit la începutul sec. III î.e.n., ruinat de etolieni în anul 219, reconstruit de Filip V al Macedoniei, teatrul a fost incendiat în anul 168 î.e.n. şi remaniat în epoca romană. Săpături făcute de Carapanos în 1876 şi de S. Dakaris (1955—1959), care 1-a restaurat. C. Carapanos, *Dodone et ses ruines (Dodona şi ruinile sale),* 2 voi., Hachette, 1878. A. K. Orlandos, *To Ergon tes Arkha-iologikes Etaireias (Studiu despre edificiile arheologice),* 1958, Atena, 1959, p. 90—95, id., 1959 (Atena 1960) ; p. 75— 77 ; 180—182.
EFES (în apropiere de Ayasaluk, Turcia). Teatru elenistic refăcut după un model roman între anii 44 şi 112. R. He-berdey. G. Niemann *Forschungen in Ephesos II (Săpături arheologice la Efes),* Viena 1912. O. Navarre, *Rev. des Etudes anciennes (Revistă de Studii Antice),* XV, 1913, p. 35 şi următoarele.
ELIS (Grecia, Elida). Aşezarea a fost explorată încă din anul 1960 de şcoala austriacă sub conducerea lui V. Leon. M. N. Yialouris degajează teatrul *(To Ergon,* 1969, p. 80—85 ; 1970, p. 132—138).
ENIADE (Grecia, Acarnania). Teatru descoperit în 1900 de B. Po-well. Gradene construite în sec. IV î.e.n., *parascenium* şi *proscenium* în sec. III î.e.n. Fiechter, *op. cit.,* 1950. EPIDAUR (Grecia, Argolida). Datorat lui Policlet cel tînăr ; cel mai perfect dintre teatrele greceşti. Degajat între 1881 şi 1883. P. Cavvadias, *Fouilles d'Epidaure (Săpăturile din Epi-daur).* voi. I, Atena 1891 ; cap. 2, le Theâtre *(Teatrul).* Von Gerkan şi W. Muller-Wiener, *Das Theater von Epidauros (Teatrul din Epidaur),* Stuttgart, 1961. A. Defrasse şi H. Le-chat, *Epidaure,* Paris 1895, p. 193—228. A. Forsum, *Harmony in ihe Theatre at Epidaurus (Acustica în teatrul din Epidaur). Amer. Journ. of Arch. (Jurnalul American de Arheo-ologie),* XXX (1926), p. 70—75.
EPION (Grecia, Arcadia). Situat la est de Samicon, la 700 metri altitudine deasupra Plataniei. Mic teatru pe culmea acropolei. Explorat în mod superficial. Au rămas urme din *orchestra* şi din *cavea* ; a rămas de asemenea un scaun de piatră.
ERETRIA (Grecia, insula Eubea). Teatru scos la iveală datorită săpăturilor făcute de şcoala americană în 1891, 1894—1895. Cele mai vechi construcţii datează încă din sec. V î.e.n. Teatrul construit din lemn a fost înlocuit printr-un teatru făcut din piatră, după mijlocul sec. IV î.e.n. Discoveries at Eretria in 1891 (Descoperiri făcute la Eretria) : A. Fos-sum III. *Excavation in ihe Theatre (Săpături privitoare la teatru);* V. C. L. Brownson, „Orchestra and cavea of the theatre" *(Orchestra* şi *cavea* teatrelor), *Amer. Journ.*

of Arch. (Jurnalul American de Arheologie) (1891), p. 253— 280.
EZANI (ant. Aizonoi, Turcia occidentală). Teatru din epoca elenistică. Proscenium refăcut în epoca romană, asemănător cu cele din Efes şi din Milet. Modona, *op. cit.,* p. 161.

FILIPE (Grecia, Macedonia). Teatru din sec. IV î.e.n. Consacrat jocurilor de circ în sec. III e.n. P. Collart, *Philippes, viile de Macedoine* (Filipes oraş din Macedonia), de Boccard, Paris, 1937, p. 371—388.
FLIONTE (Grecia, Corintia). N-a rămas decît locul pe care s-a aflat teatrul şi cîteva pietre.
GITION (Grecia, Laconia). Mic teatru, cu gradene destul de bine conservate, construit la poalele acropolei.
GORTINA (Grecia, Creta). Amintim : două teatre romane.
HELOROS (act. Eloro, Sicilia). Rămăşiţe ale unui mic teatru în stare foarte proastă.
HERACLEA MINOA (Sicilia). Teatru destul de bine conservat de lâ*^Ejrşitul sec. IV î.e.n. E. de Miro, *Notizie du Scavî (Note despre săpături),* 1955 şi 1958.
IASOS (Turcia occidentală). Au rămas, din teatrul antic, cîteva elemente din epoca romană.
ISTMIA (Grecia, istmul Corint). Teatrul sanctuarului lui Po-seidon datează încă din prima jumătate a sec. IV î.e.n. ; şi-a conservat caracterul elenic şi în epoca romană cu toate că i s-a adăugat atunci un pasaj boltit şi cu toate că i s-a adăugat un *auditorium.* Săpăturile de la Istmia, pe care le-a iniţiat în 1952 şcoala americană, sub conducerea lui M. O. Broneer au fost întrerupte în 1962 şi reluate în 1967. Rapoarte preliminare au apărut în Hesperia.
KASOPE (Grecia, Epir). Teatru foarte ruinat, datînd încă din sec. IV î.e.n. Monumentul a fost explorat în mod superficial între 1851 şi 1955.
LEMNOS (insulă din Marea Egee, Grecia). Vestigii ale unui teatru din sec. IV î.e.n. remaniat în epoca romană, scos la iveală de şcoala italiană.
LEONTION (Grecia, Ahaia). Mic teatru descoperit şi explorat în mod sumar în 1958. Gradene bine conservate. Construit în sec. IV î.e.n. incendiat la sfîrşitul sec. III î.e.n. de Filip V al Macedoniei.
LINDOS (Grecia, insula Rodos). Teatru la poalele colinei Ko-pria. A rămas un număr mare de gradene din *cavea* cu diametrul de 27 metri. Pare că datează încă din sec. IV î.e.n. E. Dyggue, *Lindos, Fouilles de VAcropole (Săpăturile de pe Acropole),* 1902—1914 şi 1952, Copenhaga, 1960, cap. X, Le theâtre culturel de Lindos (Teatrul cultural din Lindos), p. 399—415.
MAGNEZIA din Meandra (act. Aineh Bazar, Turcia). Teatru elenistic romanizat. Dorpfeld, *Ath. Mitt.,* XIX, 1894, p. 65 şi următoarele. Bieber, *op. cit.,* p. 353 şi următoarele.
MANTINEEA (Grecia, Arcadia). *Orchestra* este bine delimitată avînd raza de 10,85 m. O parte din gradene, *parodoi* şi

scările laterale au fost remaniate. *Proscenium-ul* nu datează decît din perioada elenistică. G. Fougere, *Mantinee et l'Arcadie orientale (Mantineea şi Arcadia Orientală),* Paris, Fontemoing, 1893.
MEGALOPOLIS (Grecia, Arcadia). Este cel mai vast teatru din Grecia, construit pe coasta unei coline cu faţa la Ter-silion ; edificiu mare în care se ţinea adunarea arcadie-nilor. La vest de *orchestra* se înălţa scenoteca (sec. IV î.e.n.) de 35,30 m X 8,31 m. de unde era mişcată scena de lemn pe dinaintea faţadei cu coloane a Tersilionului. Un *proscenium* de piatră a fost înălţat către anul 150 î.e.n. E. A. Gardner şi R. W. Schultz, „Excavations at Megalo-polis 1890—1892" (Săpături făcute la Megalopolis) *(Suppl. Pap. Soc. Prora. Hellenic Stud.,* n° 1) *(Suplimente ale Societăţii Prometeice de Studii Elenistice,* nr. 1), Londra 1892. E. Fiechter, *Das Theater in Megalopolis (Teatrul din Megalopolis),* Stuttgart 1931.
MESENA (Grecia, Mesenia). Teatrul superior, neexplorat ; există indicii despre existenţa lui în apropiere de poarta Mega-lopolisului. Teatrul inferior, lîngă Agora. Mic teatru elegant cu gradenele bine conservate. Săpături făcute de T. Sophoulis în 1895, G. Oikonomos în 1909, A. Orlandos în 1957 şi 1958. *To Ergon,* 1957 (Atena 1958), p. 75—80. G. Daux. *Chronique des Fouilles (Cronica săpăturilor arheologice), B.C.H.,* 1958, p. 174, 1959, p. 636.
MICENE (Grecia, Argolida). Rămăşiţe de gradene ale unui teatru elenistic din care cea mai mare parte a fost distrusă cu ocazia degajării dromosului de la mormîntul zis al Clitemnestrei.
MILET (Turcia). Rămăşiţe ale unui teatru în întregime romanizat.
MILO (Grecia, Ciclade). Ruine ale unui teatru în apropierea Jocului numit Klima. A rămas o scrie de 7—8 gradene din marmură.
MIRA (Turcia, Licia). Teatru grec refăcut în epoca romană. Modona, *op. cit.,* p. 166.
MITILENE (Grecia, insula Lesbos). Rămăşiţe ale unui vast teatru degajat în parte în 1958.
NICOPOLIS (Grecia, Epir). Amintim : teatru roman din cărămidă.
PATARA (Turcia, Licia). Teatru grec refăcut în epoca romană în sec. I. Modona, *op. cit.,* p. 166.
PERGAM (Turcia). Este unul dintre cele mai vaste teatre din antichitate. Explorat de germani între 1883 şi 1885. *Ko*-ilon-ul este anterior domniei lui Eumen II (197—159 î.e.n.). Scena de piatră şi poarta de acces s-ar părea că datează de pe Ia mijlocul sec. II î.e.n. Remaniere în epoca romană. R. Bohn, *Die Theater-Terrasse, (Terasele teatrelor),* Alter-tiimer von Pergamon IV *(Antichităţi din Pergam),* Berlin 1906, p. 3 şi următoarele.

PIREU (Grecia, Atica). Teatru explorat în 1880 ; n-au rămas decît fundaţiile. Fiechter, *op. cit.,* 1950. Dorpfeld şi Reisch, *op. cit.,* p. ' 97—100. Pentru teatrul lui Zea, construit în sec. II, vezi Eliot, *Coastal Dems of Attika (Oraşele de coastă ale Aticii),* p. 29 şi următoarele.
PLEURON (Grecia, Etolia). Teatru construit cu faţa la zidurile de apărare de care era sprijinit *proscenium-ul.* Datat din sec. III î.e.n. Fiechter, op. *cit.,* 1931.
PRIENE (Turcia). Teatru scos la lumină de germani între 1895 şi 1897. în bună stare de conservare, în special scena şi *koilon-ul* care datează încă din sec. IV î.e.n. *Skene* şi *proscenium* adăugate în sec. III î.e.n. Noi transformări în secolul următor şi în epoca romană. Th. Wiegand şi H. Schrader, *Priene,* ■ *Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den J. 1895—1898 (Rezultate ale săpăturilor arheologice şi ale cercetărilor din anii 1895— 1898 %OL Priene),* Berlin 1904, VIII, *das Theater (Teatrul),* p. 235—257. A, von Gerkan, *Das Theater von Priene (Teatrul din Priene),* Miinchen 1921.
PTOLEMAIS (Libia, Cirenaica). Teatru elenistic. G. Caputo *in Anthemon, C. Anti,* p. 282.
RAMNONTE (Grecia, Atica). Teatrul este situat în partea superioară a cetăţuiei, fiind dreptunghiular în forma sa primitivă. Săpături superficiale. G. Pouilloux, *La Forteresse de Rhamnonte (Fortăreaţa Ramnonte),* de Boccard, Paris 1954. Bulle, *Untersuchungen (Cercetări),* p. 1—4. Dilke, *An. of the Brit. School Ath. (Analele Inst. Britanic din Atena),* 45, (1950), p. 28 şi următoarele.
REGGIO DI CALABRIA (ant. Regium, Italia, Calabria). Cîteva elemente remaniate în epoca romană sînt încă vizibile. D'Orsi 1-a considerat pe nedrept un odeon. Construcţia primitivă datează încă din sec. IV î.e.n. D'Orsi, *Not. se,* 1922, p. 168 şi următoarele. B. Pace, *Dionisio,* X, 1947, p. 268 şi următoarele.
RODOS (Grecia, insula Rodos). Rămăşiţele antice ale teatrului sînt neînsemnate dar italienii au încercat o reconstituire care poate da o oarecare idee despre ceea ce era un teatru grec în stare nouă. Construcţia originală s-ar putea să dateze încă din sec. IV î.e.n. G. Jacopi, *II teatro de Apollo Eretimio, Clara Rhodos (Teatrul lui Apolo din Eretim, Clara Rodos),* II (1932), p. 112—116. L. Laurenzi, *1 Monumenti dell'antica Rodi. Prima relazione sugli scavi e sui restauri. II Teatro di Monte S. Stefano (Monumentele din Rodosul antic. Relatare preliminară despre săpăturile şi despre restaurările făcute acolo. Teatrul din Monte S. Stefano),* Rodos, 1938.
SAGALASOS (Turcia, Pisidia, lîngă Agtasan). Plan original asemănător cu cel de la Termesos. Refăcut în epoca romană. Modone, *op. cit.,* p. 165—166.
SAMOS (insula..., Grecia). Lîngă Samos din antichitate, aşezare a teatrului care rămîne de explorat.

SAMOTRACHE (Grecia). Teatrul Cabirion în parte degajat de şcoala franceză în 1923. A. Salac şi F. Salviat, *Bull. de Corr. Hell., (Buletin*

de corespondenţă elenistică), LXXX 1956, p. 118—146. Construit fără îndoială în sec. II î.e.n. ; partea exhumată a fost distrusă între 1927 şi 1937. Nu este cunoscut decît prin fotografiile şi desenele executate în cursul săpăturilor.
SEGESTE (Italia, Sicilia). Este unul dintre cele mai frumoase teatre din Italia greacă. *Paraskene* cu o galerie deschisă ; datează din sec. II î.e.n. sau din epoca romană. Este cel mai vechi dintre teatrele greceşti romanizate. P. Marconi, *Not. se,* 1929. p. 295 şi următoarele. SIBARIS (Italia, Lucania, act. Castiglione di Paludi). Mic teatru,
în parte săpat în stîncă ; sec. IV î.e.n.
SICIONA (Grecia, Corintia). Teatru degajat de şcoala americană în 1886. Două pasaje boltite permit accesul la *dia-zoma.* Înălţat în jurul anului 303 î.e.n., atunci cînd cetatea s-a deplasat dinspre coastă spre interior. Transformat în sec. II C. L. Brownson, M. L. Earle, W. J. Mc Murthy, *Arch. (Arheologia),* V, 1889, p. 267—281, VII—VIII (1891— 1892), p. 281—282. E. Fiechter, Das *Theater in Sikyon (Teatrul din Sicione),* Stuttgart, 1931.
SIRACUZA (Sicilia). Unul dintre cele mai remarcabile şi dintre cele mai mari teatre antice ; putea cuprinde 8.000 spectatori. Anti, *op. cit.,* p. 85 şi următoarele. B. Pace, *Arte e civiltă della Sicilia antica (Artele şi civilizaţia Siciliei antice),* 1938, II, p. 303 şi următoarele.' G. V. Gentili, *Dionisio,* N. S. XV, 1952, p. 122 şi următoarele. G. E. Rizzo, *II teatro greco di Siracuza (Teatrul grec din Siracuza),* 1923.
SOLI (Cipru). Teatru grec romanizat.
SOLUNTE (Sicilia). Teatru cu o arhitectură asemănătoare celei de la Segeste, datat în prima jumătate a sec. III î.e.n., remaniat în epoca romană. Modona, *op. cit.,* p. 52.
SPARTA (Grecia, Laconia). Primul teatru datează fără îndoială din sec. II î.e.n., dar a suferit importante transformări în epoca romană.
STRATOS (Grecia, Acarnania). Semnalat informativ. Amplasamentul său a fost identificat în drşapta drumului de azi, mai sus de satul actual; nu au fost încă făcute săpături. Se pare că datează din epoca elenistică şi că nu a fost remaniat. F. Courby şi C. Picard, *Recherches archeolo-giques ă Stratos (Cercetări arheologice făcute la Stratos),* Paris, E. de Boccard, 1924, p. 99.
TAORMINA (ant. Tauromenium, Sicilia). Teatru din sec. III î.e.n. remaniat în epoca romană (sec. I şi II). Putea cuprinde 10.000 spectatori. E. Peterssen, *Rom. Mitt.,* III, 1888, p. 234 şi următoarele.
TASOS (insulă grecească). Teatru în bună stare de conservare din sec. IV î.e.n., explorat de şcoala franceză. G. Daux şi A. Laumonier, *B.C.H.,* XLVII (1923). p. 336 şi următoarele.

J. Pouilloux, *Rev. des Etudes ane. (Revista de studii antice),* LXI, 1959, p. 277 şi următoarele.
TEGEEA (Grecia, Arcadia). Construit de Antioh III Epifan 175—164 î.e.n.), rege seleucid al Siriei ; a fost explorat superficial de membrii şcolii franceze în 1912. N-au rămas decît zidurile de bază ale *analemnei,* deasupra cărora a fost construită biserica bizantină Nicli, înlocuită cu actuala biserică Paleo Episcopi.
TERA (insula Santorin, Grecia). Teatru descoperit în 1889. Au rămas numeroase gradene, un zid, *orchestra,* năpădite de vegetaţie. Datat din sec. II î.e.n. ; a fost modificat în epoca romană, către sec. I e.n. Fiechter, op. *cit.,* 1950.
TERMESOS (Karakunar Kini, Pisidia, Turcia). Teatru refăcut în epoca romană cu un *Frons scaenae* roman. Modona, *op. cit.,* p. 161.
TESPIES (Grecia, Beoţia). Se pot identifica *orchestra* şi *cavea* fără Ifcadene. Datat în mijlocul sec. IV î.e.n.
TINDARIS (Tindari, Sicilia). Teatru bine conservat de la sfîr-şitul sec. IV î.e.n., refăcut în jurul anilor 22—20 î.e.n. Modona, pp. 54—55.
TORICOS (Grecia, Atica). Teatru de formă neregulată, semie-liptică. Săpături făcute de şcoala americană în 1886. Construit în sec. IV î.e.n. ; putea cuprinde 5.000 spectatori. W. Willer, *The Theatre of Thorieus (Teatrul din Toricus), Preliminary report, Pap. of the Am. Sch. of Class. Stud. at Athens IV (Relatare preliminară. Analele Inst. American de Studii Clasice de la Atena),* (1885—1886), p. 1—21. W. L. Cushing, *The Theatre of Thorieus (Teatrul din Toricus),* Supplementary Report *(Raport suplimentar),* id., p. 22—34.
VlLCEAUA MUZELOR (Grecia, Beoţia). Acest sanctuar, de la poalele Heliconului, poseda un teatru ale cărui bănci au fost întotdeauna de lemn. Au mai rămas urme. Pare că trebuie să fie datat pe la sfîrşitul sec. III î.e.n. G. Roux, *B.C.H.* LXXVIII, 1954.
VOLO (Grecia, Tesaîia). Teatru curăţat, dar puţin studiat.

CUPRINS

Prolog
Consideraţii inactuale şi actuale Lectura tragicilor.....
5-5 9-
I. SENTIMENTUL TRAGICULUI LA GRECI
Ce este tragicul ?..... j2'
Tragicul în religia greacă ..... -jv
Tragicul în orfism şi în cultele bazate pe inistere . 23
Tragicul în poezia homerică .... 99'
Tragicul la presocratici şi la Herodot . 39
2. ORIGINEA TRAGEDIEI
Ipotezele.....
Reprezentări de cult în Orientul apropiat Mimesis şi reprezentări de cult în Grecia
Culte Chtoniene.....
Sacrificii şi purificări.....
Ditirambul şi cultul lui Dionysos .
Dionysos şi tragedia.....
Silenii, Satirii... şi naşterea tragediei
37 43 48-51 54 59* 63 66
3. ISTORIA TRAGEDIA!
Dezvoltarea tragediei Eschil .... Sofocle .... Euripide
7» 82 87 92
308 / TRAGEDIA GREACA
Cronologia euripidiană..... 95
Tetralogii şi trilogii..... 96
Drama satirică..... 101
Politica Atenei şi tragedia..... 106

4. FORMA ŞI LIRISMUL TRAGEDIEI
Părţile tragediei..... 111
Corul 118
Personajele..... 123
"Dialoguri şi recitări..... 128
Desfăşurarea dramatică..... 131
Limbajul tragediei..... 136
Lirismul tragic**,. 138
Muzica si dansul '..... 144
5. ORGANIZAREA SPECTACOLELOR DE TRAGEDIE
Ocaziile în care se reprezentau tragedii..... 151
Horegia şi didascaliile..... 158
Actorii..... 162
"Teatrele 167
Arsenalul teatral..... 174
Scenografia..... 178
Reprezentaţiile dramatice..... 182
6. SPIRITUL TRAGEDIEI
Elementele fundamentale..... 187
"Convenţii dramatice..... 187
Elementele iraţionale şi pateticul..... 189
Vise şi oracole..... 192
„Deus ex machina"..... 196
■Organizarea spaţiului..... 201
Simţul timpului..... 203
Prezenţa elementelor şi a naturii..... 206
Imagini şi simboluri..... 208
Strigătele şi tăcerea..... 210
CUPRINS / 309
Caracterele marilor tragici..... 213
Eschil..... 213
Sofocle..... 220
Euripide 227
Mituri şi personaje..... 233
Fondul mitic..... 233
Personajele tragice 242
7. VALOAREA ŞI PERENITATEA TRAGEDIEI
Valoarea morală şi exemplară..... 24&
Eroii tragici şi cultul eroilor..... 246
Valoarea morală şi educativă..... 249
„Curăţirea" pasiunilor..... 252
Declinul şi supravieţuirea tragediei..... 254
Poeţi minori..... 254
Sfîrşitul tragediei greceşti..... 257
Păstrarea textelor tragice..... 261
Perenitatea tragediei..... 263
Comedia nouă..... 263
Tragedia latină..... 264
Temele antice în teatrul modern..... 267
Exodos..... 270
Bibliografie..... 273
Lista teatrelor greceşti..... 299